MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO

MAGISTER CHORALIS.

Theoretisch-praktische Anweisung

zum

Gregorianischen Kirchengesange

für

Geistliche, Organisten, Seminarien und Cantoren

bearbeitet von

Franz Xav. Haberl.

MT
860
H25
1870

Dritte verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit Genehmigung des Hochw. Bischöfl. Ordinariates Passau.

Regensburg, New-York und Cincinnati, 1870.
Verlag, Druck und Verlag von Fr. Pustet
Typograph des hail. Apostol. Stuhles.

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

MUSIC

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/magisterchora00habe

MAGISTER CHORALIS.

Mus. bibl. V B 103.

Theoretisch-praktische Anweisung

zum

Gregorianischen Kirchengesange

für

Geistliche, Organisten, Seminarien und Cantoren

bearbeitet von

Franz Xav. Haberl.

Musikbücherei der Aufbauschule zu Friedberg.

Dritte verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit Genehmigung des Hochw. Bischöfl. Ordinariates Passau.

Regensburg, New-York und Cincinnati, 1870.
Papier, Druck und Verlag von Fr. Pustet,
Typograph des heil. Apostol. Stuhles.

MT
860
H25
1870

Musikbücherei
der Aufbauschule
zu Friedberg.
KI 238

Zur dritten Auflage

des *Magister choralis* habe ich aus Rom ein deutsches Wort an die Freunde des römischen Choralgesanges zu richten. Ein Jahr in der ewigen Stadt überzeugte mich, dass für den gregorian. Choral sowohl, als auch für die ältere Kirchenmusik der Sitz des Papstes auch die Quelle interessanter Forschungen, reicher Entdeckungen und fruchtbarer Studien ist.

Durch die werthe Bekanntschaft mit dem ausgezeichneten Forscher und musikalischen Geschichtsschreiber Dr. W. Aug. Ambros aus Prag wurde ich zur Edirung eines bisher kaum dem Namen nach bekannten theoretischen Schriftstellers „*Ugolinus von Orvieto*" (eigentlich Ferrara) aus dem 15. Jahrhundert veranlasst,[1]) und werde dieses höchst lehrreiche und wich-

[1]) Der schön auf Pergament geschriebene, umfangreiche Codex war Eigenthum Baini's und findet sich jetzt mit dem gröss-

tige Werk binnen Jahresfrist mit Gottes Hilfe vollenden können. Das erste Buch, welches ausführlich vom *cantus planus* handelt, hat auch auf die Bearbeitung dieser dritten Auflage Einfluss gehabt, und darum erwähne ich das Werk an dieser Stelle. Gerbert's *Scriptores* und Coussemaker's Fortsetung und Berichtigung dieser Sammlung scheinen Stoff im Ueberfluss für die Theorie des gregor. Choral's zu liefern, aber Ugolinus übertrifft sie theilweise an Ausführlichkeit und Gründlichkeit, und manche Streitfrage, welche bisher bedeutende Federn polemisch beschäftigte, wird durch Ugolinus, so hoffe ich, auf positivere Bahnen gelenkt und zu mehr nutzbringender Arbeit angeregt werden. —

Ich schätze Mettenleiter sehr hoch, und überzeuge mich täglich von dem Werthe und der Wichtigkeit seines Werkes, aber man wird mir zugestehen, dass ihm in Deutschand nicht möglich war, was in Rom an Ort und Stelle leichter ist: aus den besten und authenti-

---

ten Theile der reichen Sammlung des verdienstvollen Biographen Palestrina's in der unter Aufsicht der Dominikaner stehenden *Bibliotheca Casanatensis* in Rom. Vorrede und Anmerkungen zu der *Musica disciplina* von Ugolinus werden nähere Aufschlüsse über das von Ambros im 3. Bande seiner Musikgeschichte gerühmte und von *Adr. de la Fage* theilweise excerpirte Werk und seinen Autor bieten. Ein zweites Exemplar dieses Werkes habe ich in der Jesuitenbibliothek von *al Gesù* entdeckt. Es enthält wohl nur die drei ersten Bücher, aber diese sind auch allein für eine neue Edition geeignet, da die letzten zwei Bücher sich mit der unfruchtbaren Proportionenlehre befassen, und das 5. Buch unvollendet geblieben ist.

schen Quellen die römische Gesangsweise so treu als möglich wiederzugeben. [1])

Wenn ich daher den Beisatz „nach den Grundsätzen des Enchiridion chorale[2]) . . .“ auf dem Titel der dritten Auflage wegliess, so geschah es nicht, weil ich meine Grundsätze geändert, sondern nur, weil manche Gesangsweisen nach meiner Ueberzeugung und Erfahrung geändert werden mussten. Was mir in offener und ehrlicher Weise als Verbesserung oder Berichtigung mitgetheilt wurde, habe ich nach reiflicher Prüfung auch verbessert[3]) und berichtigt, alle Ausstellungen ohne

[1]) Dass sich der Choral im Laufe der Zeiten vielfach (aber nicht wesentlich) geändert hat, resp. seine Melismen verkürzt wurden, ist dem Geschichtskundigen nicht neu, und Dr. Schafhäutl's Broschüre „Der ächte gregorian. Choral“ etc. ist desshalb mindestens überflüssig. Man ist jedoch nach Lesung des erwähnten Buches nicht im Klaren, ob der Verfasser für oder gegen den gregorianischen Choral schreiben wollte.

[2]) Enchiridion chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicarum juxta ritum S. Rom. Ecclesiæ per totius anni circulum præscriptarum. Redegit ac comitante Organo edidit J. G. Mettenleiter. Cum Approb. in 8°. geb. 3 fl. 48 kr. — 2 Thlr. 6 ngr.

— Organum. Sectio I—V. 4°. cart. 11 fl. — 6 Thlr. 20 ngr.

Der Meister starb über der Vollendung dieses grossartigen Orgelwerkes. Doch wurde dasselbe ganz in seinem Geiste und mit Benützung seiner hinterlassenen Manuscripte von seinem nun ebenfalls in Gott ruhenden Bruder glücklich zu Ende geführt und kann es nunmehr als ein höchst schätzbares Ganzes dem praktischen Gebrauche empfohlen werden.

[3]) Etwaige Druckfehler dieser dritten Auflage bitte ich durch die weite Entfernung zwischen Regensburg und Rom zu entschuldigen.

Begründung muss ich natürlich unberücksichtigt lassen. Bei der grossen Verbreitung des *Mag. chor.* (die zwei Auflagen sind nach vier Jahren in mehr als 3000 Exemplaren verkauft) bitte ich dringend, mich öffentlich oder schriftlich auf Mängel und Fehler aufmerksam zu machen, wenn ich auch immer sagen muss: „Um gerade so zu sein, wie Jeder uns haben möchte, dürfen wir eben gar nicht sein.[1])"

Die überreiche und schätzbare italienische Literatur über den gregorian. Choral werde ich an anderer Stelle ausführlicher behandeln, und bemerke nur, dass ich alle besseren Werke nicht nur besitze, sondern auch nach Bedarf hier benützt habe.[2])

Um dem Wunsche mehrerer Freunde nachzukommen, sind einzelne Gesänge, wie *Libera*, *Asperges*, *Vidi aquam*, die *Antiph. in Exequiis etc.* vollständig nach authentischen[3]) Ausgaben abgedruckt, „um den Schü-

---

[1]) Dr. M. Deutinger, Princip der neuern Philosophie, Vorrede.

[2]) Zu den in der 1. Auflage verzeichneten *istitutioni del canto fermo* erwähne ich hier die Werke von Ayguino, Andrea, Aron, Banchieri, Belli, Cerone, Frezza, Lorene, Marinelli etc. Unter den deutschen Werken ist Janssen's Chorallehre von Smeddink bearbeitet an erster Stelle zu nennen; ausserdem kenne ich die Werke oder Abhandlungen von Homeyer, Käufl, Kirnberger, Mackenbrock, Manzer, Maslon, Nachbar, Oberhoffer, Obermeier, Ortlieb, Scheyrer (1663), Stehlin, Vilsecker, Wollersheim.

[3]) In Rom wird an der Ausgabe des Grad. Roman. ex Typogr. Medicæa als der besten und approbirten festgehalten, und dieselbe auch auf besondern Wunsch des heil. Vaters, mit den neuern Festen vermehrt, bei Pustet in einer Pracht-

lern bequeme Uebungsbeispiele darzubieten.“ Die Beispiele für die einzelnen modi sind noch der Leseart des *Enchiridion chorale* entnommen.

Dass der gregorian. Choral in Deutschland mit solcher Liebe und Freudigkeit gepflegt wird, und dass *Musica ecclesiastica est pars integralis cultus ecclesiastici*[1]) immer mehr zum Bewusstsein und zur Beachtung kömmt, dass Priester und Kleriker sich dem liturgischen Gesange mit grösserem Eifer zuwenden und der Wunsch unserer Pastoraltheologen[2]) nicht spurlos verhallt, konnte mich bei der Bearbeitung dieser dritten Auflage nur mit Muth und Freude erfüllen. Wenn auch diese Auflage Einiges zur Verbreitung, begeisterten Pflege und Uebung des gregor. Chorals beiträgt, dann wird sich die Ansicht des gelehrten und grossen Papstes Benedict XIV.[3]) unaufhaltsam siegreiche Bahn

---

und in Handausgaben gedruckt werden. Eine Commission von vier römischen Maëstri di Musica wird jeden Bogen prüfen, die S. R. C. ihre Approbation geben und der heil. Vater schliesslich durch ein Breve seinen Wunsch ausdrücken, diese Gesangsweisen in allen kath. Kirchen eingeführt zu wissen.

[1]) Brunnemann de jure eccles. L. I, C. 6.

[2]) So z. B. schreibt Lüft im 2. Bd. S. 265 seiner Liturgik: „Gewiss wird der Kirchengesang vor falscher Richtung nur dann vollständig bewahrt, und in Betreff seiner Ausführung erst dann vollständig gehoben werden können, wenn für das wissenschaftliche Studium der K. M. und die praktische Bildung der Geistlichen wieder mehr, als es leider der Fall ist, geschieht.“

[3]) Epistola Encycl. Bened. XIV., 19. Febr. 1749 in Tomo III. Bullarii, Romæ, 1763.

brechen: „Es ist der Choral jener Gesang, der die Gemüther der Gläubigen zur Andacht und Frömmigkeit stimmt, der auch bei richtigem und würdigem Vortrag in den Kirchen Gottes von frommen Menschen lieber gehört, und dem sogenannten harmonischen oder figurirten Gesange mit Recht vorgezogen wird.“

Rom am Feste des hl. Ambrosius 1868.

Fr. X. Haberl,
derzeit Caplan und Organist
in S. Maria dell' Anima.

Musikbücherei
der Lehrerbildungsanstalt
zu Friedberg.

§. 1. Begriff.

Der Gregorianische[1])-Römische[2])-Choral[3])-Gesang ist jene Art von Kirchenmusik, welche die ganze katholische Opfer- und Gebetsfeier umfasst, und sich einstimmig *(unisono)* in melodisch[4]) verbundenen Haupttönen, ohne genau abgemessenes Zeitmaass, doch in gewissem Rhythmus[5]) fortbewegt.

Anmerk. Der Choralgesang heisst auch *cantus planus (plainchant)*, weil er ursprünglich einstimmig in feierlich fortschreitender Tonfolge, ohne alle Verzierung gesungen wurde. *Cantus firmus* (fester Gesang) nannte man später die Hauptstimme, welche gewöhnlich einem gregorianischen Gesangsstück entnommen war, im Gegensatz zu den begleitenden (contrapunktirenden)[6]) Stimmen. Beide Bezeichnungen hängen mit Erfindung der Harmonie um das Jahr 1000 zusammen.

---

[1]) Gregor I., der Grosse (reg. 590—604), hat die vorhandenen Gesänge, besonders die Ambrosianischen, gesammelt, verbessert, vermehrt und zur Verbreitung des nach ihm benannten gregorianischen Kirchengesanges im ganzen kath. Abendlande den Anstoss gegeben.

[2]) Rom führte ihn beim Gottesdienste ein, und dem Papste steht es zu, die Liturgie, und sonach auch den röm. Choral, zu verändern, neuzubilden, oder eine Reformation darin zu approbiren. (Dazu die *Sacr. Rit. Congr.*)

[3]) Weil früher von der im Chor (Presbyterium) versammelten Geistlichkeit — von Allen zugleich oder abwechselnd — gesungen.

[4]) Melodie ist eine nach musikalischem Gesetze geordnete Reihe von Tönen, die dem Ohre durch ihre Folge und Abwechselung nach bestimmter Höhe und Tiefe angenehm erscheint; Harmonie, das gleichzeitige Zusammenklingen bestimmter Töne (Accord).

[5]) Hier nicht so fast Gleichmaass als Ebenmaass; abwechselnde Ausdehnung und Zusammenziehung der melodischen Glieder.

[6]) *Punctum contra punctum*, Punkt gegen Punkt, d. h. ein Punkt über dem andern, sagte man zur Zeit, als man die Töne durch Punkte auf Linien bezeichnete, und daher bei mehrstimmigen Compositionen die Punkte der einzelnen Stimmen übereinandersetzte. Jetzt ist *Contrapunct*: die Kunst, zu einer vorhandenen Melodie eine oder mehrere selbständige Tonreihen zu erfinden.

§. 2. Werth.

Die beste Lobrede für den greg. Choral ist seine Geschichte. Von jeher mit den Ceremonien der kath. Kirche verknüpft und ihr gesammtes liturgisches Leben umfassend, legt er auch ein Zeugniss ihrer Einigkeit ab. Die Sprache, in der er vorgetragen wird, ist so wohlklingend und ehrwürdig; der Ort, wo er erschallt, ist nur ein heiliger; die Gesangsweise selbst ist so einfach, klar, und doch erhaben! diess Alles macht ihn seiner Bestimmung: ein Bestandtheil des Ritus zu sein, werth, und zeugt von dem Walten eines höheren Geistes in der kath. Kirche auch in dieser Beziehung. „Der Katholik weiss, was es werth ist, wenn er am fernsten, fremdesten Orte in die Kirche tritt, und findet da seinen Gottesdienst bis auf die kleinste Verneigung des Priesters genau wieder wie in der Heimath.[1])“ Und auch, setzen wir dem Zusammenhange der Stelle gemäss bei, den nämlichen Gesang des Priesters! „Kaum lässt sich eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemässere Singart (für den kath. Ritus) denken. Die Kunstgeschichte hat . . . auf die hohe Würde, die grossartige Einfachheit und die eindringliche Kraft der in der Kirche gebräuchlichen gregorianischen Melodieen hinzuweisen . . .“[2]) Forkel bemerkt: „Die Singart Gregors hat nun schon volle 12 Jahrhunderte gedauert, und wird wahrscheinlich so lange fortdauern, als Religionsübungen und allgemeine religiöse Gesänge unter den Menschen fortdauern werden.“ Katholisch geredet heisst das: „Der greg. Choral wird in und mit der Kirche blühen, bis sich der irdische Gesang in das ewige Triumphlied auflöst.“ Joh. Gottfr. Herder sagt: „Man gehe das Ritual der griech. und röm. Kirche durch, sie sind Gebäude, ich möchte sagen, Labyrinthe des musikalisch-poëtischen Geistes.“ Der geistreiche Thibaut nennt die ambrosianischen und gregorianischen Gesänge (so weit er sie kenne) „wahrhaft himmlische, erhabene Gesänge und Intonationen,

---

[1]) Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Von A. W. Ambros. Leipzig, H. Mathes.

[2]) Ambros A. W., Geschichte der Musik, 2. Band, S. 67.

welche in den schönsten Zeiten der Kirche vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt das Gemüth tiefer ergreifen, als viele unserer auf den Effekt berechneten neueren Compositionen. [1])"

Was vom 7. bis 15. Jahrhundert etwa in Vergessenheit oder Verfall gerieth, wurde durch das Trienterconcil mit kurzen, aber entschiedenen Worten in Erinnerung gebracht, ja befohlen: „den Gesang in Seminarien und ähnlichen Anstalten zu lehren und zu pflegen," [2]) und ähnliche Bestimmungen wurden seitdem von Seite Rom's und verschiedener Provincialconcile erneuert. Welch hohes Gewicht Pius IX. auf den Choral legt, beweisen seine vor Kurzem erneuerten Anordnungen, die seit Paul V. nicht mehr revidirten und in Folge neuer Offizien mangelhaften Chorfolianten des *Graduale Romanum* der sogenannten *editio medicæa* wiederaufzulegen. Er setzte zu diesem Zwecke eine eigene Commission nieder, und Fr. Pustet wird die Ehre haben, das schöne Werk typographisch in Ausführung zu bringen.

Das rührige Leben in katholischer Kunst muss sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik und des Chorals ebenfalls entfalten. Es ist eine Pflicht der Gerechtigkeit, dass man diesem ehrwürdigen, lange missachteten Gesange sein früheres Ansehen

---

[1]) Diesen drei Zeugnissen von Protestanten könnten noch viele schlagende Stellen katholischer und protestantischer Seits angefügt werden. — Winterfeld z. B. in dem berühmten Werke *Joh Gabrieli und sein Zeitalter* spricht mit rührender Achtung über die Gesänge der katholischen Kirche; — doch ist's nach so vielen schönen Reden und Schriften für den Choral wohl viel verdienstlicher, thatkräftig die alten herrlichen Chorbücher überall wieder aufzuschlagen, und lebendige Theilnahme an diesen überreichen Schätzen kundzugeben. „Mag man Protestanten gestatten, über Werth oder Unwerth des Chorals zu discutiren — für uns Katholiken gelten nur die kirchl. Verordnungen, und nach diesen ist der Choral ein unzertrennbarer Theil der Liturgie," bemerkt B. Kothe treffend im *Wegweiser durch das Gebiet der katholischen Kirchen-Musik.*

[2]) Bei Harzheim stehen viele Provincialconcilien verzeichnet, welche dieses Gebot einschärfen, und das röm. Concil von 1725, das Prov-Conc. von Baltimore (1837), von Cöln (1860), verschiedene Erlasse der Bischöfe z. B. des Cardinal-Erzbischofes Engelbert von Mecheln, des sel. Valentin von Regensburg etc. nehmen sich des gregorianischen Chorals mit grösster Wärme und Begeisterung an. Siehe Smeddink, *Apologie des lat. Choralgesanges. Düsseldorf, Kampmann.*

und seine verbindende Kraft wiedergebe. Vom gregorianischen Choral gilt ganz sicher was Göthe bemerkt: „Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit; ja vielmehr je älter sie ist, je gewohnter man sie ist, desto mehr wirkt sie.“ Freilich verlangt der gregorianische Gesang aufmerksames, ernstliches Studium, doch wird auch die Begeisterung für ihn nicht ausbleiben, denn er belohnt seine Freunde reichlich! „Der Choral ist nicht der Gesang des Einzelnen, er ist der Gesang der Kirche . . . . Der Priester, welcher den Bräutigam vertritt, stimmt den Brautgesang an in der Kirche; die Freunde des Bräutigams fallen ein in heiliger Liebe und Freude.[1])“

Die Vorurtheile gegen den Choral entspringen aus Unkenntniss der Sache oder aus Entstellung durch verkehrte Auffassung. Der schlechte Vortrag hat den Choral in Misscredit gebracht; durch den guten soll er wieder zu Ehren kommen. Wer hier das *omnia probate* — prüfet Alles — mit Ausdauer befolgt, wird sich gezwungen sehen, das Herrliche, Ideale des Chorals anzuerkennen.[2])

Ein Cisterzienser, Mauritius Vogt, hat dem Choral eine schöne, begeisterte Lobrede gespendet. Einige Stellen daraus mögen in deutscher Uebersetzung diese wenigen Zeilen beschlies-

---

[1]) Amberger, Pastoraltheologie, II. Bd. 228.

[2]) Die unvernünftigen Ausdrücke vom *aschgrauen*, *langweiligen*, *eiskalten* Choral, oder, wie Luther sagte, vom *wilden Eselgeschrei*, finden aus obigem Satze ihre Erklärung. Luther sagt übrigens u. A.: „Zudem haben wir auch, zum guten Exempel, die schöne Musika oder Gesänge, so im Babstume in Vigilien, Seelenmessen und Begrebniss gebraucht sind, genommen, der etliche in dies Büchlein drucken lassen, und wollen mit der Zeit mehr nehmen. Doch anderen Text darunter gesetzt . . . . Der Gesang und die Noten sind köstlich, schade were es, das sie sollten untergehen.“

Mit grosser Wärme hat sich ein Benediktinermönch von Beuron im Donauthale in seinem dem deutschen Episcopat gewidmeten Büchlein *Choral und Liturgie*, *Schaffhausen*, *Hurter*, 1865. 174 *S.* des greg. Chorals angenommen. Er betont vor Allem den richtigen Vortrag beim Choralgesang und nennt unter Voraussetzung der unentbehrlichen Elementarkenntnisse als erste Bedingung eines richtigen Vortrags des Chorals die rechte Erfassung seiner Bedeutung im christl. Cultus und seines Zusammenhanges mit der Liturgie.

sen: „Diese festen, gemessenen, nachdrucksamen, erhabenen, wahren, keuschen, friedeathmenden, lieblichen und wahrhaft heiligen Melodien sind von heiligen Männern verfasst. Dieser Gesang flieht die Höfe der Fürsten, und betritt nicht die Gast- und Wirthshäuser; er allein wagt das Heilige der Heiligen zu betreten . . . Durch ihn werden die Nächte heilig gefeiert, und da hören heilige Schaaren himmlischer Musiker, die Engel, ja Gott selbst zu. Ihn verfluchen vor Allem die Dämonen, ihn ignorirt die tanzende Welt. Ihn hat Rom zu Ehren gebracht. Ihn allein singen Päpste und Cardinäle, Patriarchen, Bischöfe und die Prälaten der Kirche, sowie der übrige Clerus . . .; ihn haben die Concilien approbirt . . . . Niemand hat ihn je von der Kirche Gottes auszurotten versucht, ausser er war nicht in der Kirche Gottes. Diese Art Musik stand immer so ehren- und achtunggebietend da, dass sie gleich einer Königin sich so zu sagen einen eigenen Thron in den Tempeln des Allerhöchsten errichtet hat, um mit heller Stimme sich vernehmen zu lassen, wenn der Prediger auf der Kanzel schweigt. Wenn aber ihre Schwester, die geschmückte Figuralmusik Etwas zu sagen hat, so achte sie auf das Gebot: *Musica debet esse honesta* — „die Musik muss anständig sein;“ und: *Non debet deformare cantum planum,* — „sie darf den Choralgesang nicht verunstalten.[1])“

§. 3. Eintheilung.

Nachfolgende Gliederung des theoretischen und praktischen Materials in Vorkenntnisse, Kenntniss und Erkenntniss dürfte die Uebersicht und das Verständniss des gregorianischen Chorals vermitteln und erleichtern:

A. Vorkenntnisse.

Gesangunterricht zu ertheilen, kann natürlich nicht Zweck des *magister choralis* sein. Doch fordert der Choral in manchen Punkten andere und mehr Vorkenntnisse als gewöhnliche Gesänge, und daher werden Andeutungen über Ton,

[1]) Extravag. de vita et hon Cleric. Cap. Docta.

Intervall, Noten, Linien, Schlüssel, Rhythmus, Stimme, und den übrigen Gesangsapparat, so deutlich aber kurz als möglich, gegeben werden.

B. Kenntniss.

In zwei Theilen soll hier a) theoretisch das Wesen der alten Tonarten und ihre Anwendung im einfachen Choral erläutert, b) praktisch in kurzen Umrissen das ganze Gebiet der katholischen Choralkirchenmusik gezeichnet werden. Früher theilte man alle Choralgesänge in *concentus* und *accentus*.[1])

Mit Rücksicht auf die gottesdienstliche Feier und die Vertheilung der Gesänge bei derselben wurde folgende Anordnung gewählt: 1) das heilige Messopfer, 2) die kirchlichen Tagzeiten, 3) die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

Ein Appendix enthält allgemeine Andeutungen über das kirchl. Orgelspiel, und spezielle Winke für Begleitung des gregorianischen Chorals.

Anmerk. Der *accentus* ist so ziemlich vollständig angegeben, und zwar nach der neuesten röm. Missalausgabe und den vom Verfasser in Rom gemachten Studien. In Bezug auf den *concentus* muss auf die Choralbücher, Mettenleiters *Manuale, Enchiridion* und *Organum,* auf die Gradualien und Antiphonarien etc. verwiesen werden.

C. Erkenntniss.

Erkenntniss, tiefere, geistige Auffassung muss vor Allem erstrebt werden, wenn der Choralgesang gedeihen und blühen soll; die bloss theoretische und praktische Kenntniss ist ungenügend. Es werden demnach I. Allgemeine Andeutungen gegeben über Vortrag und Geist des Chorals und seinen Zusammenhang mit dem Cultus; II. im Besonderen (der Einleitung zu J. G. Mettenleiters Organum S. I. folgend) der Vortrag a) des lyrischen

---

[1]) *Concentus* hiessen die Gesänge, welche vom Gesammtchor, oder überhaupt von Mehreren zugleich vorgetragen wurden; *accentus* ist der Einzelgesang des Priesters, Diakon's, Subdiakon's oder antwortenden Dieners.

Gesangs und der freien Prosa, b) des rhythmisch-oratorischen, c) des rhythmisch metrischen, d) des einfachen und syllabischen Gesanges — behandelt.

Anmerk. Manchmal werden Bemerkungen mitunterlaufen, die mehr für den vielstimmigen (polyphonen) als einstimmigen Choralgesang passen. Man erwäge, dass ersterer aus letzterem erwachsen ist, und dass man im einfachen Choral die Fäden zu den wunderbaren Geweben der mittelalterlichen Harmonie bereitet fand.

A. Vorkenntnisse.

§. 4. Ton. Intervall.

I. Alle Töne machen auf unser Gehör den Eindruck bestimmter Höhe und Tiefe; ihre bedeutende Anzahl macht eine gewisse Ordnung ihrer Benennungen nothwendig. Alle Töne werden unter sieben Grundnamen zusammengefasst, die sich nach aufwärts und abwärts immer wiederholen, und so gleichsam eine Leiter bilden, die man Tonleiter *(scala)* nennt. Die Namen der Haupttöne heissen und folgen so: c *do* oder *ut,* d *re,* e *mi,* f *fa,* g *sol,* a *la,* h *si.* Man kann die Tonleiter mit jedem beliebigen Buchstaben beginnen! Sonach ergeben sich sieben verschiedene Tonleitern:

c d e f g a h c d e f g a h
I. II. III. IV. V. VI. VII. I. II. III. IV. V. VI. VII.

Diese sieben Tonleitern heissen diatonische.[1])

Von e—f *mi—fa* und von h—c *si—ut* ist die Entfernung nicht so gross, wie z. B. von c—d *ut—re. Mi—fa* und *si—ut* nennt man darum natürliche (auch grosse) Halbtöne; *ut—re, re—mi, fa—sol, sol—la, la—si* sind die fünf Ganztöne.

---

[1]) Weil sie durch alle Laute *(δια-τονος)* des Alphabetes laufen, oder weil sie die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Töne *(δις-τονος)* angeben. — Auch heisst jede Fortschreitung durch ganze und grosse halbe Töne (siehe Anm.) diatonisch.

Anmerk. Diese 5 Ganztöne können durch ♯ (Kreuz, diësis) und ♭ (Be) oder die sogenannten Accidentien (zufälligen Vorzeichen) in 5 Halbtöne getheilt werden. Diese Halbtöne heissen chromatische, und die Zahl derselben lässt sich auf 12 zurückführen. Das Kreuz erhöht um einen kleinen Halbton; dem Grundnamen wird die Silbe is angehängt (♯ c = cis). Das Be vertieft um einen kleinen Halbton; dem Grundnamen wird die Silbe es angehängt (♭ d = des); nur aus ♭ e wird es, aus ♭ a = as, aus ♭ h = b. Jeder Ganzton besteht aus einem grossen und kleinen, oder kleinen und grossen Halbton; z. B. c — d = c $\frac{1/2}{kl.}$ cis $\frac{1/2}{gr.}$ d oder c $\frac{1/2}{gr.}$ des $\frac{1/2}{kl.}$ d. Die diatonischen (e—f und h—c) und grossen Halbtöne (c—des) etc.) haben $^3/_5$ des Ganztones, die kleinen Halbtöne (c—cis, d—des etc.) haben $^2/_5$. Der Unterschied dieses $^1/_5$ verschwindet für unser Ohr, und es klingen demnach z. B. cis und des, fes und e, eis und f, b und ais u. s. w. gleich, sind enharmonisch, können mit einander verwechselt werden. Auf dieser Verschmelzung der enharmonischen Töne beruht die sogenannte gleichschwebende Temperatur. — Das Zeichen × (Andreaskreuz) erhöht die Note um zwei kleine Halbtöne $^4/_5$, so dass × f (fisis) und g dem Ohre wenigstens gleichklingen; ebenso vertieft ♭♭ (Doppelbe) um $^4/_5$ resp. einen ganzen Ton z B. ♭♭ e = eses = d. — Das Zeichen ♮ (Bequadrat) hebt das einzelne ♯ und ♭ wieder auf und heisst Auflösungszeichen.

II. Intervall (Zwischenraum) nennt man das Verhältniss zweier Töne nach Höhe oder Tiefe. Der Einklang *(unisonus)* ist also kein Intervall.

Der erste Ton (jeder kann es sein) heisst Prime.

Das Tonverhältniss des ersten zum zweiten Sekunde. Wie es kleine und grosse halbe Töne gibt,[1]) so auch grosse und kleine Sekunden; z. B. e — f kl., g — a gr.

Terz heisst die dritte Stufe der Prim nach unten oder oben. Gross ist sie *(ditonus)*, wenn sie zwei Ganztöne; klein *(semiditonus)*, wenn sie $1^1/_2$ Ton umfasst. Von a—c (aufwärts) kl. Terz; a — f (rückwärts) gr. Terz.

Die Quart *(diatessaron)* ist die vierte Stufe von irgend einem Tone aus; und umfasst zwei ganze und einen grossen Halb-

[1]) Die kleinen halben Töne gehören zur Prime; also ist cis die Prime von c.

ton, wenn sie rein ist z. B. g—c. Diese allein ist im Choral gebräuchlich. Die übermässige Quart besteht aus 3 Ganztönen, daher ihr Name *Tritonus* z. B. f—h. Diese Härte kann durch Erniedrigung des h in b gehoben werden, weil die Quart dadurch rein wird.

Die Quint *(diapente),* der 5. Ton, besteht aus drei ganzen und einem grossen halben Ton z. B. c—g. Diess ist die reine im Gegensatz zur falschen, verminderten Quint, die aus zwei ganzen und zwei grossen halben Tönen besteht, wie h—f. Als Umkehrung des *Tritonus* kann sie durch b zu einer reinen Quint werden: b f.

Die Sext, die sechste Stufe der Prim, ist gross, *(tonus cum diapente)* wenn sie vier ganze und einen grossen halben Ton in sich schliesst, z. B. c—a; klein *(semitonium cum diapente),* wenn sie drei ganze und zwei grosse halbe Töne umfasst, z. B. e—c.[1])

Die Septime, das Tonverhältniss vom ersten zum siebenten, heisst gross *(ditonus cum diapente)* z. B. c—h, wenn sie aus fünf ganzen und einem grossen halben Ton besteht; klein, wenn sie vier ganze und zwei grosse halbe Töne umschliesst *(semiditonus cum diapente)* z B. d—c.

Die Oktav *(diapason)* umfasst fünf ganze und zwei grosse halbe Töne, also die ganze Tonleiter. Wird sie mit dem Grundton gehört, so glaubt das Ohr nur einen Klang zu vernehmen.

Anmerk. Diese Eintheilung der Intervalle genügt überflüssig für den Choral, aber nicht für das chromatische und enharmonische Tongeschlecht.

§. 5. Notensystem.

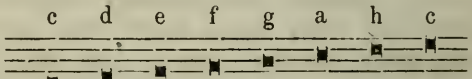
Noten sind Zeichen, die je nach ihrer Gestalt die Zeitdauer eines Tones, je nach ihrer Stellung die Namen der Töne und die jedesmalige Tonhöhe der Stimme angeben.

---

[1]) Zur leichtern Unterscheidung der kleinen und grossen Sext wolle man beachten, dass die grosse Sext, wenn man sie umkehrt, zur kleinen Terz, die kleine Sext zur grossen Terz z. B. c—e aufwärts gr. Terz. rückwärts kl. Sext; d—f aufw. kl. Terz, rückwärts gr. Sext werden.

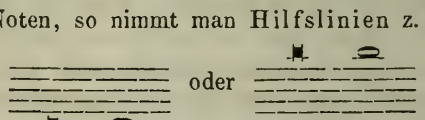
1. Gestalt. Drei Arten von Noten sind gewöhnlich in den Choralbüchern verzeichnet a) *longa* sc. nota (lange Note) oder *(nota coronata).* Sie kann in unserer Notenschrift so ausgedrückt werden, und hat beiläufig einen Werth von $1^1/_2$ Zeit. Oft wird sie auch gebraucht, um den gleichen Ton für mehrere Worte, ja ganze Sätze anzugeben in dieser Gestalt oder ; b) *brevis* (kurze Note). Sie gilt als Grundlage der Zeiteintheilung, ist eine Zeit zu halten und entspricht unserer (ganzen Note;) c) *semibrevis* ist die Hälfte der *brevis,* ähnlich unserer halben Note .[1])

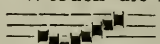
2. Stellung. Um die Namen der Töne durch die Notenzeichen für's Auge unterscheidbar zu machen, bediente man sich im Choral gewöhnlich des vierlinigen, seltener und später des fünflinigen Systems. Die Noten haben ihre Stelle unter, auf, zwischen und über den vier (oder fünf) Linien. Wenn also die Note auf der ersten c heisst, so werden die andern, wie folgt zu nennen sein:



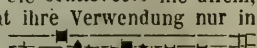
do re mi fa sol la si do . . .

Will man unter oder über diesen Linien noch eine Fortsetzung der Noten, so nimmt man Hilfslinien z. B.

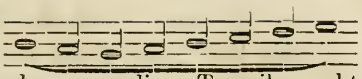


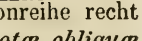
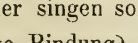
Anmerk. 1. Werden die Noten ganz enge mit einander verbunden z. B.  , so heissen sie *notæ ligatæ* (verbundene, zusammenhängende) und können nach neuerer Schreib-

---

[1]) Im *Grad. Rom.* der *editio Medicæa* steht die *semibrevis* nie allein, oder über einer kurzen Silbe, sondern hat ihre Verwendung nur in abwärts gehenden Notenverbindungen; z. B. 

Siehe Anmerk. 2. dieses § den *Climacus.*

weise so ausgedrückt werden 

Der Bindungsstrich will sagen, dass man diese Tonreihe recht fliessend an einander singen solle. Es gibt auch *notæ obliquæ* (krumme, länglichte Bindung) von dieser Gestalt  auch *plica* (Quernote) genannt. Diess ist eine abgekürzte Schreibweise statt  . [1])

Anmerk. 2. Als Notenzeichen [2]) vor Erfindung und Einführung der jetzt üblichen Choralnoten sind die Neumen zu erwähnen. Sie bestanden aus Häckelchen, Strichlein, Schnörkelchen, die je nach ihrer Gestalt und höheren oder tieferen Stellung die Dienste unserer Notenschrift versehen mussten. Die Notenverbindungen der Neumenschrift lassen sich auf wenige Grundformeln zurückführen, die auch jetzt noch im Gebrauche sind. Verbinden sich die Choralnoten (, *punctum, virga)* in aufsteigender Richtung, so entsteht der *Podatus* und *Scandicus* , in absteigender der *Clivus* und *Climacus* . *Torculus* heisst die Verbindung beider Richtungen . Das Wort *neuma* wird noch immer im Choral gebraucht, und bedeutet eine melodische Zusammensetzung vieler Noten, die auf eine Silbe oder einen Vokal gesungen werden, oder, wie Joann. Tinctoris bemerkt, „Neuma ist ein Gesang, welcher dem Ende der Worte ohne Worte angehängt wird.“ Siehe *Terminorum musicæ diffinitorium* in Chrysanders Jahrbüchern für musikal. Wissenschaft, I. Band, S. 97. Solche Neumen finden sich am öftesten bei Gradualien und ihren Alleluja, gleichsam den Erguss des höchsten Jubels, der zum Jauchzen wird, darstellend.

---

[1]) Die Edition des *Grad.* von 1614 gebraucht die *plica* nur abwärts und nicht über das Intervall der Terz hinaus. Die erste Note der Ligatur ist zu betonen!

[2]) Näheres über Neumenschrift siehe bei Lambillote, *Antiphonaire de St. Gregoire*, und Schubiger. *Die Sängerschule von St. Gallen.* Die Bibliotheken Rom's sind überreich an Codices mit den verschiedenartigsten Neumenformen. Alle Untersuchungen darüber haben mehr historischen als praktischen Werth.

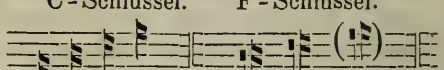
§. 6. Schlüssel.

Die fünf Linien (noch weniger vier) reichen für den Umfang der menschlichen Stimme nicht bequem aus. Der Hauptmangel aber besteht darin, dass keinem der sieben Töne ein bestimmter Platz angewiesen ist, von dem aus alle höheren und tieferen abgezählt werden können.

Diesen Uebelständen hilft der Schlüssel ab, ein Zeichen, das den Namen der Note festsetzt, um von diesem Platze aus die übrigen bestimmen zu können.

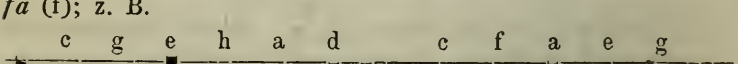
Der gregorian. Choral bedient sich zweier Arten von Schlüsseln, des C- oder Ut-Schlüssels auf jeder, des Fa- oder F-Schlüssels gewöhnlich auf der zweiten und dritten (selten auf der vierten) Linie des vierlinigen Systems.

C-Schlüssel. F-Schlüssel.

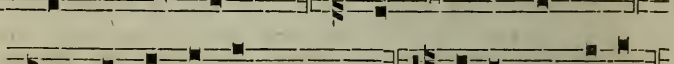


Alle Noten auf der Linie, wo *ut* steht, heissen *ut* (c); ebenso beim Fa-Schlüssel alle Noten der Linie, auf der *fa* steht, *fa* (f); z. B.

c g e h a d c f a e g

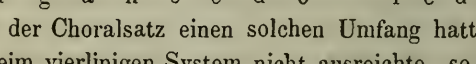


oder



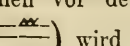
f g a h c e d c f e d c a h

Wenn der Choralsatz einen solchen Umfang hatte, dass ein Schlüssel beim vierlinigen System nicht ausreichte, so versetzte (transponirte) man den nämlichen Schlüssel um eine oder mehrere Linien tiefer oder höher, oder verwechselte den F- mit dem C-Schlüssel und umgekehrt. Ein Beispiel genügt: ***Grad. Rom. Ingolst.*** 1618, pag. 5.

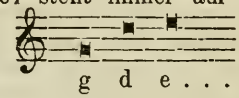


Læ-ta - - - tus sum[1]) . . .

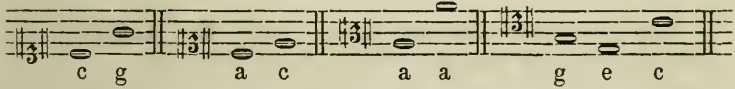
[1]) Im *Grad. Rom. Romæ, typ. Medicæa*, ist dem Uebelstand sehr gut

Das kleine Nötchen vor dem neuen Schlüssel 𝄾 (auch in dieser Gestalt ) wird *custos* (Notenzeiger, Wächter) genannt, weil es zur Erleichterung des Notenlesens nicht nur bei Veränderung oder Versetzung des Schlüssels, sondern immer auch beim Wechsel der Zeilen die Stelle anzeigt, auf welcher in der folgenden Zeile der erste Ton steht, oder wie der nächste Ton nach dem transponirten Schlüssel heisst.

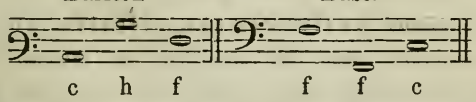
Anmerk. 1. Zur Vervollständigung und Uebersicht seien in Kürze die durch den harmonischen Gesang nothwendig gewordenen Schlüssel aufgeführt und erklärt. — Den sieben Haupttönen entsprechend nimmt man sieben Schlüssel an, die sich in drei Arten theilen lassen:

1) Der G- oder Violinschlüssel steht immer auf der zweiten Linie, wo die Note g heisst: 

2) Die C-Schlüssel haben auf vier Linien ihre Stellung in der Gestalt: ‖𝄡‖ oder ‖𝄡‖ a) der Sopran- (Discant, cantus, die höchste weibliche oder Knabenstimme) auf der ersten, b) der Mezzosopranschlüssel auf der zweiten, c) der Alt- auf der dritten, d) der Tenor- (die höchste männliche Stimme) auf der vierten Linie.



3) Die zwei F-Schlüssel (𝄢) haben ihre Stellung, der eine auf der dritten Linie, Baritonschlüssel (die mittlere Männerstimme), der andere auf der vierten, Bassschlüssel.



Manchmal findet sich der F-Schlüssel auf der fünften Linie und heisst dann der „tiefe Bassschlüssel;“ z. B. im 6 stimmi-

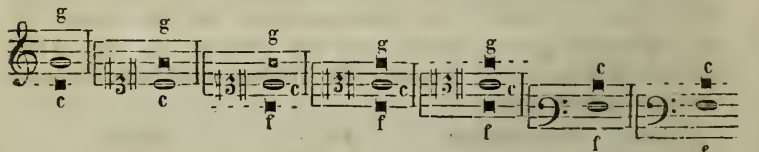
---

damit abgeholfen, dass der Fa-Schlüssel schon vom Anfang auf der zweiten Linie steht.

gen Responsorium: *In monte Oliveti* von Orl. di Lasso. Der G-Schlüssel bezeichnet demnach die höchsten Töne, die vier C-Schlüssel stehen um eine Quint tiefer, die zwei F-Schlüssel wieder gegen die vorigen um eine Quint tiefer. Die mittelalterlichen Tonmeister bedienten sich für die in der natürlichen Lage notirten Gesänge des F-Schlüssels auf der 4. und des C-Schlüssels auf der 4., 3. und 1. Linie; diese Schlüssel heissen darum natürliche oder grosse, *Chiavi.* Bei den versetzten Tonarten (im sogenannten *Systema transpositum)* gebrauchte man die versetzten oder kleinen Schlüssel *(Chiavi trasportate, Chiavette),* nämlich den F-Schlüssel auf der 3., den C-Schlüssel auf der 3. und 2., und den G-Schlüssel auf der 2. Linie.

Folgende Tabelle zeigt, wie die Hilfslinien sich anschliessen, ein Schlüssel mit dem andern sich verbindet, und die C-Schlüssel als Scheide zwischen Höhe und Tiefe sich ergeben. Das Studium aller sieben Schlüssel ist jedem Choralfreunde dringend zu empfehlen, weil dadurch die Transposition erleichtert, ja allein möglich gemacht ist.

Violin. Sopran. Mezzosopr. Alt. Tenor. Bariton. Bass.



Jede Note kann also alle sieben Namen der Haupttöne erhalten, wenn der passende Schlüssel gewählt wird.

§. 7. Rhythmus.

Die nach irgend einer bestimmten Ordnung geregelte Bewegung und Abwechslung heisst Rhythmus;[1]) er ist Maass, Ebenmaass sowohl als Gleichmaass. Musikalischer Rhythmus wird gewonnen, wenn der eine Ton der Dauer nach mehr oder weniger über einen andern sich ausdehnt, und beim Vortrag in grösserer oder geringerer Stärke erscheint.

Rhythmus ist für Musik Nothwendigkeit, und auch

[1]) *ῥύειν,* fliessen, wallen.

im Kinde erwacht der Sinn für ihn eher als für Melodie. Alles in der Natur und Kunst erscheint in rhythmischer Anordnung oder Bewegung; im Leibe der Pulsschlag, im Geiste die wogenden Gedanken und Gefühle! Trommel und Tamburin thun ihre Wirkung nur durch die Gewalt des Rhythmus, und Poësie und Prosa verdanken ihm einen grossen Theil ihrer bezaubernden Kraft.

Alle Sinne des Menschen fühlen in gewisser Weise den Rhythmus. Das Ohr vorzüglich verschmäht eine längere Reihe von Tönen in gleichmässiger Stärke und Zeitdauer. Die Folge schwächerer und stärkerer Silben und ihre Verbindung zu einem Ganzen durch den Accent fesselt in der Sprache.

Das bestimmte Maass und die bestimmte Zahl von abwechselnd langen und kurzen Silben nennt man Metrum. Jene Kenntniss, welche die Länge und Kürze der Silben und die Aussprache der Wörter lehrt, heisst Prosodie. Das Abzählen der metrischen Silben nach ihrer Länge und Kürze, ihren Einschnitten (Cäsuren), Ruhepunkten u. s. w. bezeichnet man mit Scansion. Im Choral ist Rhythmus enge mit der Sprache verknüpft, und der Wohlklang derselben theilt sich mit gleichem Schwunge den gregorianischen Melodieen mit. Der natürliche Rhythmus ist also hier das allgemeine Naturgesetz, das Ebenmaass, nicht Gleichmaass. Das mindeste Erforderniss zur Aufführung des Chorals aber ist demnach die Kenntniss des äusseren Gefüges der lateinischen Sprache, ihrer Prosodie und Scansion, mit Einem Worte: „die fehlerfreie, deutliche, ästhetische Aussprache.“

Wird eine Silbe mit besonderem Nachdrucke hervorgehoben, und durch intensiveren, kräftigeren Stimmklang ausgezeichnet, so sagt man, sie habe den Accent. Dieser hat beim greg. Choral eine grosse Bedeutung. Durch ihn werden Haupt- und Nebensachen unterschieden, das Bedeutende und Wichtige in den Vordergrund gestellt. Nicht dis Menge der Noten, welche über einer Silbe stehen, macht allein die Silbe lang oder kurz, sondern mehr ihre stärkere oder schwächere Betonung. Es ist

also nicht einzusehen, warum (wie es auch die ältesten und besten Ausgaben zeigen) bei *Dominus* z. B. auf die Silbe *mi*, obwohl sie kurz ist, nicht manchmal der Zahl nach mehr Noten stehen können, als auf der langen Silbe Do. Man kann sie ja leicht fliessend und schwächeren Tones vortragen, dagegen die lange Silbe *Do* mit accentuirtem Tone hervorheben! Damit möchte sich der Vorwurf der Prosodiefehler im Choral und die Willkührlichkeiten, die man sich in Folge dessen erlaubte, wohl in den meisten Fällen aufheben lassen, da denn doch der Accent mehr in die Wagschale fällt als die Menge der Noten.[1]) In Folge dieser Freiheit des Rhythmus im Choral zeigt sich auch sogleich die Gemüthsstimmung des Sängers, seine Andacht oder Zerstreuung, sein Ergriffensein oder seine Kälte. Die Gesetze, welche der Verfasser von *Choral und Liturgie* über den Rhythmus beim Choral aus dem Wesen des natürlichen Gesanges entwickelt, scheinen mir so wichtig, dass ich dieselben gedrängt aufzähle, die weiteren Folgerungen daraus dem denkenden Leser überlassend. 1) „Im Choralgesange gibt es keine Längen und Kürzen im Sinne der Prosodie, sondern nur accentuirte und nicht accentuirte Silben." 2) „Die Noten haben keinen bestimmten messbaren Werth und dienen niemals, die Dauer des Tones anzugeben, sondern lediglich dazu, die Modulation der Stimme zu leiten" (und das Verhältniss der Noten unter einander auszudrücken).

Anmerk. Rhythmus als Gleichmaass ist der Takt. Eine Note wird als Einheit und Eintheilungsgrund genommen, und diese muss ihrem Werthe nach in gleichen Zeitabschnitten wiederkehren. Man bezeichnet jetzt diese Zeitabschnitte durch senkrechte Striche im Liniensystem. Die mittelalterlichen Harmoniker dagegen liessen alle Taktstriche weg, lenkten den Sänger auf den Zusammenhang und erhoben ihn zum freien

[1]) Obwohl in Bezug auf Prosodie bei manchen alten Choralbüchern viel zu wünschen übrig bleibt, so scheinen im Gegentheile auch jene in ihrem Purismus zu weit vorgegangen zu sein, welche mit ängstlicher Sorge der Accentsilbe eines Wortes so viel möglich Noten aufbürdeten, und in Folge davon die mittelkurzen und kurzen Silben sehr, ja gar zu ärmlich ausstatteten.

Rhythmus. Denn der musikalische Takt, wenngleich auf's strengste gehalten, soll nicht hörbar, wohl aber fühlbar sein. Wer beim Gedicht den Takt des Verses klappern lässt, zeigt Ungeschick und Mangel an Uebung; ebenso im musikalischen Rhythmus, noch mehr im freien Choralrhythmus. — Der Mensuralgesang, die in bestimmte taktmässige Ordnung gebrachte Musik, hatte folgende Eintheilung: *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis* (unsere ganze Note), *minima* (bei uns 1/2 Note), *semiminima* (1/4 Note), *fusa* (1/8 Note), *semifusa* (1/16 Note). Die vier grössten Notengattungen hatten einen zweifachen Werth, je nachdem sie nach dem vorgesetzten Taktzeichen dreizeitig oder zweizeitig gemessen werden sollten. Im ersteren Falle hiessen sie perfect, und es fasste die grössere Notengattung die nächst kleinere dreimal in sich; im anderen, wo sie imperfect hiessen, nur zweimal." Siehe H. Bellermann, *die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts.* Bei uns gilt nur die zweitheilige Messung; also etc. ; der Punkt gilt stets die Hälfte der vorhergehenden Note.

Aus dem späteren Ursprung des Mensuralgesanges erhellt von selbst die Grundlosigkeit und Unvernunft irgend eines Versuches, gregor. Gesangsweisen in Taktfesseln zu zwängen.

§. 8. Ruhepunkte (Pausen).

Rhythmische Bewegung fordert wesentlich Ruhepunkte. Körper und Geist des Sängers brauchen Zeit, um sich neue Kräfte (Athem — Aufschwung) zu sammeln.

Beim Rhythmus als Ebenmaass sind solche Ruhepunkte theilweise dem Gefühle (nie der Willkühr oder verschuldeten Nothwendigkeit wegen Mangel an Athem) überlassen, nie soll aber der Sinn durch die Pause gestört, oder das Wort zerrissen werden. Gewöhnlich findet sie sich angegeben,[1]) und hat

[1]) Das *Grad. Rom.* der Medicäerausgabe kennt nur die einfache senkrechte Linie (Nr. 2.) als Athemzeichen, setzt aber voraus, dass bei jeder Interpunktion des Textes gut Athem geschöpft wird.

folgende Gestalt und Bedeutung im gregorian. Choral: 1) ist entweder Athem- und Ordnungszeichen, besonders bei grösseren Chören und Massen, oder theilt den Satz nach Gliedern und Abschnitten. 2) Letzteren Zweck hat auch die einfache senkrechte Linie , und unterscheidet besonders die melodischen und rhythmischen Glieder eines Choralsatzes. 3) ist Schlusszeichen eines ganzen Satzes oder Abschnittes.[1])

In alten Choralbüchern, besonders Manuscripten, steht nach jedem Worte das *semisuspirium,* damit ein der lateinischen Sprache etwa Unkundiger die Wörter mit ihren Noten nicht zusammenlese und ineinanderziehe. Es ist überflüssig, in diesem Falle immer auch Pausen anzubringen.

Ueberhaupt gilt für die Ruhepunkte: „je nach dem Inhalt der Worte oder Sätze, der Festzeit, dem Personal und dem Orte, wo gesungen wird, gibt es Pausen von verschiedener Dauer; sie müssen stets natürlich sein, dürfen nicht mathematisch bestimmt werden.“

Anmerk. Beim streng gemessenen Rhythmus (Takt) entsprechen den verschiedenen Noten auch Pausen von gleicher Dauer:

Pausa. Semipausa. Suspirium. Semisusp. 1/8 1/16

Pausa longa.

Für zwei 𝅜 *(brevis)* , für drei etc.;

Pausa modi.

in dreizeitiger Messung aber . Die Punkte nach der Pause gelten (wie nach der Note) die Hälfte der Pause.

---

[1]) Bei Antiphonen wird dadurch der zum Intoniren (Angeben der ersten Worte) bestimmte Abschnitt abgegrenzt Das Zeichen ist als blosses Athemzeichen zu betrachten, wenn die Antiphon vollständig abgesungen wird.

§. 9. Stimme.

Um den Bemühungen, die Stimme möglichst bildsam zu machen, (wozu Lehrer und Uebung unerlässlich sind) auch theoretische Nachhilfe zu geben, merke der Gesangschüler:

1) Möglichst viel Athem vorräthig zu haben, bedingt die Kraft der Stimme. Die Muskeln der Brust und des Unterleibes müssen vor jedem lähmenden Einfluss bewahrt bleiben. Leicht und schnell muss voller Athem geschöpft, und dieser Versuch schon vor der Tonübung gemacht werden. Zu festes Binden des Halses, Zurückpressen des Kopfes oder Vorbeugen desselben wirkt nachtheilig auf die Stimme. Das Singen im Sitzen schwächt die Stimme.

2) Voller, klarer Metallklang ist wohl von kräftiger Organisation bedingt, doch lässt sich auch der dünne Klang durch möglichst weise Benützung des reichlich geschöpften Athems und Vermeidung jedes Hinaufziehens des Kehlkopfes kerniger gestalten.

3) Der sogenannte Kehlton (dem Sänger durch Schnüren der Kehle, dem Zuhörer durch den erstickten Ton kennbar) hat seinen Ursprung meist darin, dass man die Stimme zu schnell und heftig in hohe Töne treibt, wodurch der Luftstrahl nicht durch die Mundhöhle frei heraustritt, sondern hinten an die Mundwölbung stösst. Bewusstsein und Gewahrwerden dieses Fehlers wird die erfolgreichsten Mittel zu seiner Überwindung von selbst an die Hand geben.

4) Bei tiefen Tönen pressen Manche gewaltsam den Kehlkopf herunter, so dass die Luftröhre fühlbar erzittert, was man Gurgelton zu nennen pflegt. Die Fähigkeit zu tiefen Tönen zeigt sich äusserlich am Umfange, besonders an grösserer Breite des Kehlkopfes. Man erzwinge keine tiefen Töne und suche die wirklich vorhandenen nicht übermässig zu verstärken, weil sonst Rauheit der Stimme, Verlust ihres Metallklanges und ihrer Kraft und Festigkeit die traurige Folge ist.

5) Die Verschliessung der Nasenlöcher gibt der Stimme einen schnarrenden Beiklang. Man nennt ihn Nasenton, obwohl der Fehler darin seinen Grund hat, dass der Stimme der Ausgang durch die Nase verschlossen ist, und man also nicht durch die Nase singt.

6) Zu weites Öffnen des Mundes schwächt die Klangstärke. Der kleine Finger soll jedoch immer zwischen den Zahnreihen Platz haben.

7) Der Gebrauch der Kopf- (Fistel-, Falsett-) Stimme ist sehr angreifend und wirkt, länger fortgesetzt, zerstörend auf die Stimmorgane. Die Bruststimme ist die natürlichste, und der reichsten Klangabstufungen fähig.

8) Die Verbindung zweier Töne muss so geschehen, dass beide deutlich unterschieden werden können und keine Lücke entsteht. Die Verbindung mehrerer Töne setzt zweckmässige Vertheilung des Athems voraus. In leisem Ansatz den Ton zu beginnen, mit steigender Kraft bis zum natürlichen Grade der Stärke ihn fortzusetzen und auf umgekehrtem Wege wieder ausklingen zu lassen, stärkt und festigt die Stimme und verschafft ihr die vortreffliche Eigenschaft, auf jeder Stufe der natürlichen Höhe oder Tiefe stärkeren oder leiseren Ton anzugeben.

9) Beim Zusammenziehen der Töne (besonders eines grösseren Intervalles), dem sogenannten Portament, ist die hässliche Unart des Schleifens aller oder doch vieler dazwischenliegender Töne zu vermeiden. Affektirtheit und ungebildete Manieren offenbaren sich am abschreckendsten in dieser Art Gesang. Wohl bedingt der schöne Gesang eine gewisse Schwungfertigkeit und Elastizität des Tones; doch diese unterscheidet sich sehr fühlbar von dem angedeuteten Gewimmer.

10) Bei der Mutation soll das Singen ein paar Monate ganz ausgesetzt, und dann nur allmählig einige Uebung in der neuen Stimmlage vorgenommen werden, bis sich das Organ gekräftigt und eine bestimmte Festigkeit erlangt hat. „Die fixe Idee,

aus Sopran- würden Bass-, aus Alt- Tenor-Stimmen, hat schon viele Strohbässe und heulende Tenore zum Vorschein gebracht!“ [1])

11) Durch unverdrossene Uebung wird auch eine schwächliche Stimme gekräftigt und ein geringer Tonumfang oder unsicherer Tonansatz erweitert und gefestigt. Mässige und vernünftige Gesangübungen, sollten sie auch täglich vorgenommen werden, bilden die Stimmorgane, geben ihnen Biegsamkeit, Ausdauer und Kraft. „Menschenkehlen sind wie Schiessgewehr: es wollen sowol die eine als das andre immer polirt und gebraucht werden; sonst verrosten sie.[2])“

§. 10. Sprache.

Was B. Marx[3]) mehr von der deutschen Sprache schreibt, gilt auch von der lateinischen Sprache beim Choralgesang: „Reinheit, Wohlklang und Charakter der Sprache muss zum Bewusstsein gebracht und gepflegt werden. Wer nicht gut spricht, hört auch nicht gut, wer unrein oder roh spricht, dessen Klangsinn ist roh und unsauber oder unentwickelt.“

Gerade die lateinische Sprache, so reich an Vokalen, ist für den Gesang günstig und trägt zur Verschönerung des Tones wesentlich bei. Man denke und sage nicht: „die gewöhnlichen Leute verstehen die Sprache doch nicht, ob sie nun äusserst correct behandelt oder verstümmelt wird.“ Abgesehen von der Irreverenz und Unehrerbietigkeit solcher Aeusserung gegen die liturgische Sprache und damit auch Handlung, fühlt selbst der gemeine Mann recht klar und deutlich den Unterschied schöner und schlechter Aussprache; er wird zwischen zwei Choralsängern, von denen der eine Worte und Silben verstümmelt, der andere aber in möglichster Reinheit wiedergibt, leicht den herausfinden, welcher seine Sache besser gemacht hat.

---

[1]) A. B. Marx, die Musik des 19. Jahrh.

[2]) Mattheson in seinem Patriot (Hamburg. 1728), S. 84.

[3]) A. a. O. S. 370.

Helle Vokalisation wird an erster Stelle gefordert. Das A wird nur rein, wenn Lippen und Zahnreihen sich wenigstens so weit öffnen, dass ein Finger zwischen den Zahnreihen Raum findet. Beim E legt sich die Zunge mit ihrer Spitze an die Unterzähne, hebt sich in der Mitte ein wenig und vermindert dadurch den Raum in der Mundhöhle. Beim I setzt sich die Zungenspitze bis an die Schärfe der Unterzähne. Bei hohen Tönen wird dieser Vokal leicht zu scharf und spitz. Beim O ist die Oeffnung des Mundes wie beim A, nur runden sich beide Lippen in dieser Gestalt O. Beim U nähern sich die Lippen fast gänzlich, treten etwas vorwärts und nach Oben. Der Uebergang eines Vokals in den andern zeigt sich in dieser Ordnung deutlich: I, E, A, O, U. Die Doppellaute (Diphtongen) sind ebenso fleissig zu üben: a-i, a-u, e-i, e-u; ae, oe etc.

Die harten und weichen Konsonanten sind wohl zu unterscheiden, und überhaupt kräftig hervorzuheben.

Besonders hässlich ist die üble Angewöhnung, den Wörtern, vorzüglich denen, welche mit einem Vokale anfangen, ein *m* oder *n* vorsetzen, also *namavit* statt *amavit,* oder auch *mmater* statt *mater, nregi* statt *regi* zu singen.

Die einzelnen Wörter sollen getrennt, nicht ganze Silben verschluckt, oder die Schlusssilbe (besonders bei Vokalendungen) mit der nächsten Wortsilbe verschmolzen werden z. B. *e tin sæcula* statt *et in sæcula; Kyrieleison*, statt *Kyrie eleison.* Nicht der Konsonant, sondern der Vokal einer Silbe ist während der Dauer eines oder mehrerer Töne anzuhalten z. B. *Sa-nctus,* nicht *San-ctus,* weil sonst der Vokal a stets durch einen Nasenlaut getrübt ist.

Ueberhaupt eigne man sich eine genaue und vollkommen bestimmte Artikulation an, und spreche so stark und scharf als nur möglich; besonders in grossen Lokalen mit der höchsten Schärfe, weil die Aussprache im weiten Raum ohnehin durch das Verhallen sehr gemildert wird.

§. 11. Guido von Arezzo. Hexachord. Mutation.[1])

Durch Gregor den Grossen hatten die musikal. Töne statt der früher üblichen altgriechischen, weitläufigen Benennungen die Buchstaben A B C D E F G erhalten. B bedeutete unser h ♮, *(b durum* oder *quadratum).*

Die theoret. Schriftsteller, schon zur Zeit Guido's von Arezzo[2]) (geb. um 1002), fügten den griech. Buchstaben *Γ* (Gamma) hinzu, und erweiterten diese Tonreihe noch um $1^1/_2$ Oktave. Zwanzig Töne bildeten demnach ihr Tonsystem:

Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd ee.
Vox gravissima. Voces graves. Acutae. Superacutae.

Der Ton b und bb (nicht das erste B) galten sowohl für das heutige h, als auch für das eigentliche b *(b molle* oder *rotundum).*

In Guido's Schule wurden die Anfangssilben des Hymnus an den hl. Johannes Bapt.[3])

Ut *queant laxis* — Fa*muli tuorum*
Re*sonare fibris,* — Sol*ve polluti*
Mi*ra gestorum* — La*bii reatum,*
Sancte Joannes.

für die Töne c d e f g a gebraucht. In dieser Reihe von sechs Tönen (Hexachord) liegt der Halbton von der 3. zur 4. Stufe (ebenso in c—aa). Das gleiche trifft bei den Hexachorden *Γ*—E, G—e und g—ee zu, — und, wenn statt h b genommen wird, bei F—d, f—dd.

Ausser den Buchstabennamen wurde jeder der 20 Töne durch

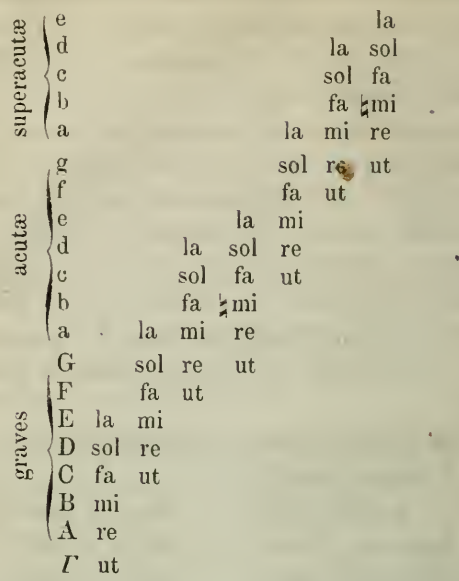
---

[1]) Ausführliches über diese Materie bei *Ugolinus.* Die gegenwärtigen Notizen sollen nur eine Anleitung für Jene sein, denen ältere Werke schwer zugänglich sind.

[2]) Siehe über ihn *Angeloni, Kiesewetter.*

[3]) Dieser Hymnus ist von *Paulus Diaconus* gedichtet, und *Guido von Arezzo* benützte die damals gebräuchliche Melodie desselben, um seinen Schülern das Treffen und Merken der Töne zu erleichtern, da die Abschnitte der Verse mit den Tönen von c bis a in regelmässiger Folge begannen. Nur auf die Silbe sa traf g.

eine oder mehrere der sechs Silben bezeichnet, wie Tabelle (aus *Ugolinus)* zeigt:



Die drei mit dem Tone Γ, G, g beginnenden Hexachorde hiess man *Hexachorda dura* wegen des ♮, die zwei mit dem Ton C und c beginnenden Hexachorde wurden *Hex. naturalia* genannt (weil kein b und ♮ vorkömmt), die beiden Hexachorde mit F und f sind als *Hex. mollia* (wegen des b) bezeichnet.

G z. B. hatte die Silbe *sol* im *Hex. naturale,* die Silbe *re* im *Hex. molle,* die Silbe *ut* im *Hex. durum,* c hiess *sol, fa, ut* etc., h konnte nur *mi,* b nur *fa* heissen.

Diese drei Hexachorde griffen aber in folgender Weise ineinander:

ut, re, mi, fa, sol, la.
Γ, A, ♭, C, D, E.

ut, re, mi, fa, sol, la.
C, D, E, F, G, a.

ut, re, mi, fa, sol, la.
F, G, a, b, c, d etc.

Wurde im Gesange ein Hexachord überschritten, und ein anderes Hexachord betreten, so waren die dem neuen Hexachorde angehörigen Töne so zu benennen, dass auf den vorkommenden Halbton die Silben *mi fa* trafen. Wollte man z. B. die heutige F- oder G-Scala solmisiren, so sagte man:

f g a⌒b c d e⌒f, g a h c d e f g
ut re mi fa (sol) *ut re mi fa*
ut re mi fa, *(ut) re mi fa sol*

In dieser Mutation (Veränderung) bestand auch das Wesentliche der sogenannten Guidonischen Hand.

Lange war diese manchmal schwierige und verwickelte guidonische oder aretinische *Solmisation* oder *Solfisation* (nach *Tinctoris*) in Uebung, bis man mit Erweiterung des Tonsystems unter *Γ* und über ee und Entwicklung der Harmonie auch den siebenten Ton mit einer Silbe bedachte, für b nämlich *sa* und für h *si* wählte, und somit Oktaven bilden konnte, ohne die Silben zu verändern.

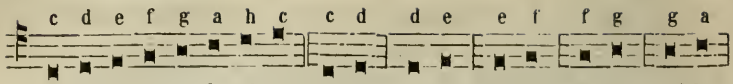
§. 12. Treffen.

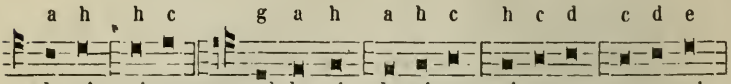
Das Treffen setzt die Intonation d. i. die Fähigkeit, jeden angegebenen Ton richtig zu singen, voraus. Die Intonation muss ganz rein sein, weder zu tief noch zu hoch; und beim Aushalten des Tones darf die Stimme weder steigen noch sinken. Um letzteres (das Detoniren) zu vermeiden, ist es daher räthlich, namentlich bei Proben, etwas höher zu intoniren.

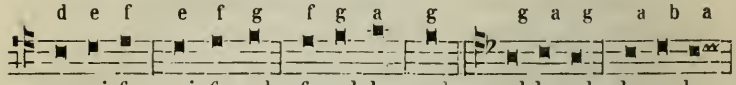
Gehörbildung kann mit Hilfe ausdauernder Uebung in Auffassung der Tonverhältnisse und durch ein Instrument (anfangs Violine, bald aber Pianoforte) gefördert, und auch ein schlechtes Gehör verbessert werden. — Unrein singen ist das Schwanken der Stimme um ein Weniges, falsch, wenn die Differenz zwischen einem halben Tone schwebt, unrichtig, wenn statt eines verlangten Tones ein anderer gesungen wird.

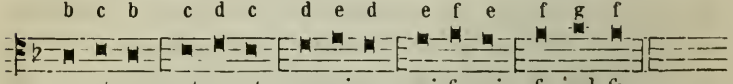
Die folgenden Uebungen ohne eigentlichen Text mögen auch rückwärts gesungen werden.

Sekunden.

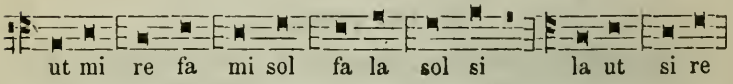


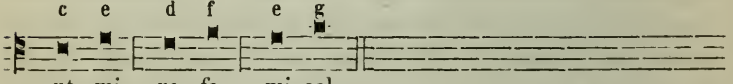




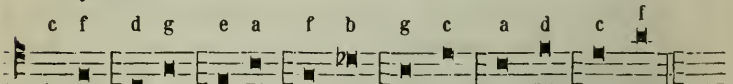


Terzen.

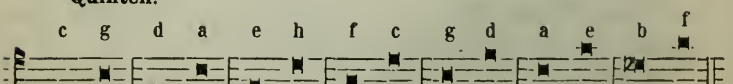




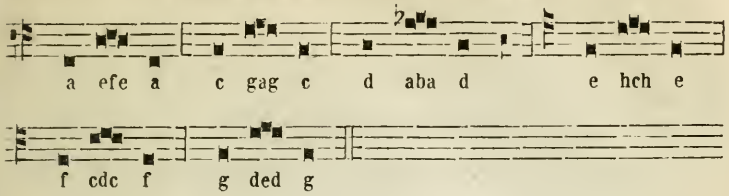
Quarten.



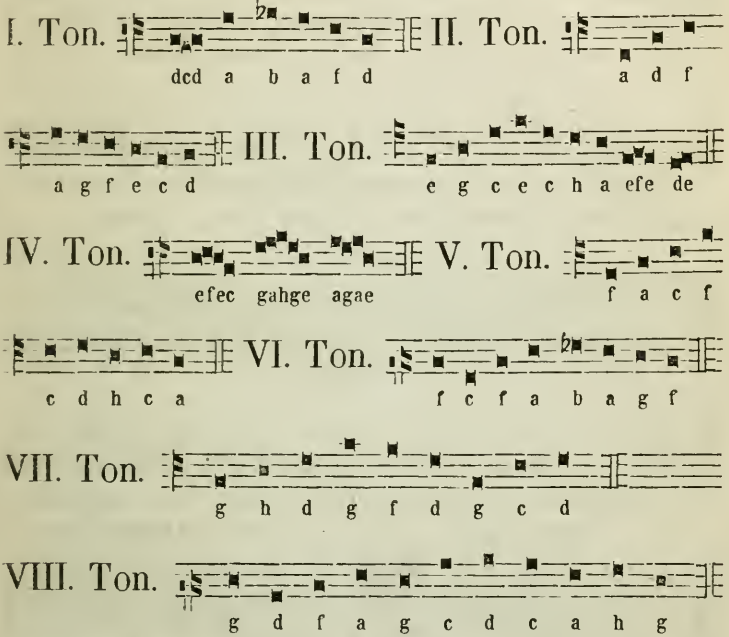
Quinten.



Mit Sekunden verbundene Quinten.

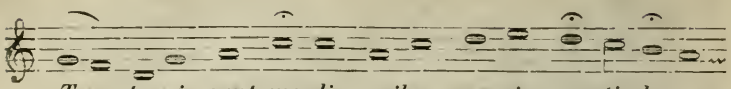


Wesentliche Töne der regelmässigen modi.



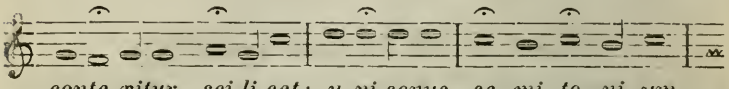
Anmerk. Leichtere gregor. Gesänge, z. B. die marianischen Antiphonen am Schlusse dieses Buches, einige Hymnen, das Credo etc. (siehe Mettenleiters Manuale breve) sind auch für Schwächere ausführbar, wenn die Ausdauer nicht fehlt. Quintilian sagt ja: *Phonascis et oratoribus necessaria est exercitatio, qua omnia convalescunt,* und das gilt gewiss auch vom einfachen Sänger, nicht bloss vom *Sangmeister.* Hier folge noch ein *Exercitium,* in Glarean's und Gerbert's Werken

aufgeführt, das alle Intervalle passend vereinigt. Es soll aus dem 12. Jahrhundert stammen.



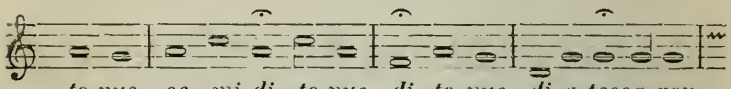
Ter terni sunt mo-di, quibus omnis can-ti-le-na

(Aus 3×3 (9, ohne den Einklang) Intervallen ist jeder Gesang



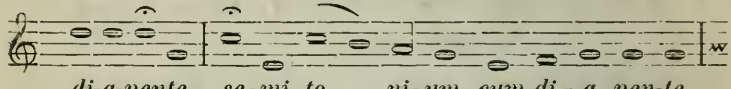
conte-xitur, sci-li-cet: u-ni-sonus, se-mi-to-ni-um,

zusammengesetzt, nämlich: Einklang, kleine Sekund (½ Ton)



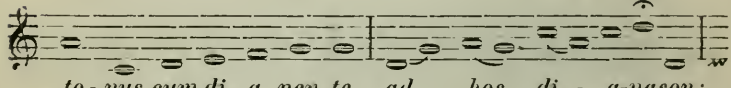
to-nus, se-mi-di-to-nus, di-to-nus, di-a-tessa-ron,

Ganzton, kleine Terz, grosse Terz, Quart,



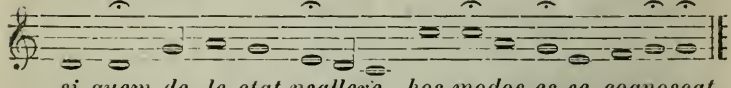
di-a-pente, se-mi-to - ni-um cum di-a-pen-te,

Quint, kleine Sext,



to-nus cum di-a-pen-te, ad hos di-a-pason;

grosse Sext, dazu die Oktav;



si quem de-le-ctat psallere, hos modos es-se cognoscat.

wer am Psalliren Freude hat, muss diese Intervalle treffen.)

B. Kenntniss.

a) Theoretischer Theil.

§. 13. Entwicklung der Kirchentonarten.

Wenn die Töne einer der sieben diatonischen Tonleitern, nachdem die Scala in Quinten und Quarten getheilt ist, zu einem melodischen Tonstück so verwendet werden, dass sie zu einem Haupt- oder Grundton in gewisser Beziehung stehen, so sagt man „der so gebildete Gesang gehe aus einer Kirchentonart, Oktavengattung,[1]) *Tonus, modus.*“ Ugolinus: *„Tropus, tonus sire modus est quamplurium vocum ex diapente ac diatessaron ordinatis speciebus debite conjunctarum in acumine et gravitate distantium per arsin et thesin congrua neumarum forma constitutarum conveniens dispositio.*“

Es gibt aber 4 Arten von Quinten und drei Arten von Quarten, je nach der Lage des Halbtones. Von d—a u. a—e finden wir das mi—fa von der 2. zur 3. Stufe, in der Quinte e—h von der 1. zur 2., in f—c von der 4. zur 5., in g—d und c—g von der 3. zur 4. Stufe. Aehnlich liegt der Halbton in den Quarten a—d und d—g von der 2. zur 3., in h—e und e—a von der 1. zur 2., in c—f und g—c von der 3. zur 4. Stufe.

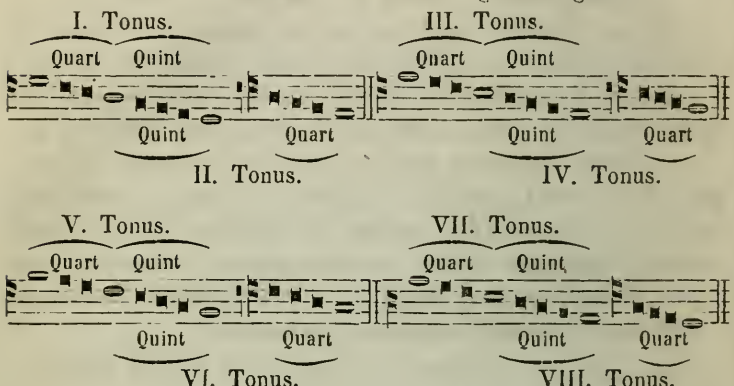
Die Theoretiker des Mittelalters reden nur von 8 *Modi*, welche auf den Buchstaben D, E, F, G aufgebaut wurden, und zwar so, dass die Tonleiter eine doppelte Verwendung fand. Die

---

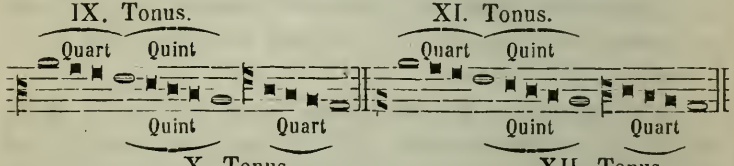
[1]) Eigentlich ist zwischen Oktavengattung und Tonart ein Unterschied. In den 7 (auf S. 7 aufgeführten) diatonischen Tonleitern ändert sich die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne je nach dem Grundton, und diese innerlich von einander verschiedenen Tonreihen heissen Oktavengattungen. Unter Tonart versteht man die Versetzung (Transposition) einer Oktavengattung auf einen andern diatonischen oder chromatischen Ton. Die Tonart ändert also nur die Höhe oder Tiefe der Oktavengattung, (wie bei den modernen Dur- und Moll-Tonarten.)

Tonreihen von D, E, F, G in Quint und Quart getheilt hiessen authentische.[1]) Wird die obere Quart dieser 4 Tonreihen unten angefügt, so ändert sich ihr Umfang, der Grundton des authentischen *modus* wird die Quart der neuen Tonart und diese nennt man plagalische[2]) oder Nebentonart.

Uebersicht der 8 Oktavengattungen.



Schon *Ugolinus,* und besonders *Glarean*[3]) verwendeten auch die Scalen von A und C in Quinten und Quarten getheilt, und es ergaben sich demnach 4 neue Oktavengattungen.



---

[1]) *αὐθεντης,* echt, ursprünglich; wohl auch, weil sie die Grundlage der übrigen Tonarten abgeben; auch ambrosianisch, weil der hl. Ambrosius Bischof von Mailand († 397) sich ihrer bei seiner Liturgie bediente.

[2]) *πλαγιος,* hergeleitet, entlehnt, aus der authentischen nämlich.

[3]) Glarean (1488—1563) behandelt in seinem *Dodecachordon* 12 modi ausführlich. Die Scala von H wurde wegen der verminderten Quint gewöhnlich nicht zur Bildung von Gesängen benützt. Manche irreguläre Gesänge liessen sich jedoch leichter durch sie erklären. *Baini* (*Mem*

In den römischen Gesangsweisen des gregor. Chorals finden sich der IX. und X., XI. und XII. Ton vor, und *Ugolinus* nimmt zu ihnen seine Zuflucht, um Gesänge, die nicht in die 8 modi passen (z. B. *Hæc dies*) zu erklären.

§. 14. Namen und Wesen der Kirchentonarten.

Die acht (14) Oktavengattungen werden in zwei Klassen getheilt, in authentische und plagale. Man bediente sich der einfachen Zahlnamen für die authent. und plag. modi, *primus, secundus, tertius, quartus, quintus, sextus, septimus, octavus etc.* Die beigefügten griechischen Namen, welche seit Glarean († 1563) allgemein üblich wurden, waren schon den frühesten Theoretikern theilweise geläufig, und unterscheiden sich wenig von den Benennungen des *Ugolinus*.

Modi authentici.	*Modi plagales.*
I. Dorius. III. Phrygius. II. Hypodorius.[1])	*IV. Hypophrygius.*
V. Lydius. VII. Mixolyd.	*VI. Hypolydius. VIII. Hypomixolyd.*
IX. Äolius. (*XI. Hyperäol.*)	*X. Hypoäolius.* (*XII. Hyperphryg.*)
(*XIII.*) *XI. Jonicus.*	(*XIV.*) *XII. Hypoionicus.*

Beim Vergleiche der authentischen modi mit den plagalen ergibt sich:[2])

1. Die authentischen sind aus einer Unterquint und Oberquart gebildet; bei den plagalen liegt die Quint oben und die Quart unten. Die Quarten und Quinten sind also bei je zwei modi gleich, nur die Lage ist bei den authentischen eine andere als bei den plagalen.

2. Die authentische und ihre plagale Tonart mitsammen

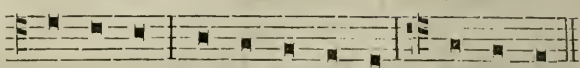
stor. crit. Vol. II pag. 81.) und *Alfieri* (*Sag. stor. del Canto Greg c* 3. § 3) versichern, in alten Handschriften und Codices die 14 Oktavengattungen also auch h—h gefunden zu haben, und es wäre zu bedauern, wenn sie bei Neubildung von Gesängen unbeachtet blieben. Die auth. Tonart auf h ist dann als XI., die plagalische als XII., die auf c aber als XIII. und XIV. modus zu bezeichnen.

[1]) Das *ὑπο* deutet auf die unten an den Grundton gefügte Quart.

[2]) Man habe das Schema in §. 13 vor Augen!

haben einen Umfang *(ambitus)* von eilf Noten. Fünf sind beiden gemein, drei nicht, z. B.

I. Tonus. I. & II. Tonus. II. Tonus.



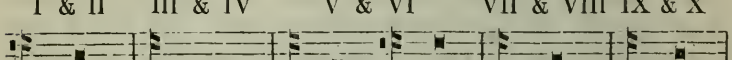
3. Der I. und VIII. (d—d), II. und IX. (a—a), III. und X. (e—e), IV. und (XI.) (h—h), V. und (XII.) (f—f), VI. und XI. (XIII.) (c—c), VII. und XII. (XIV.) (g—g) Modus haben wohl gleiche Tonleiter, sind aber durch die verschiedene Lage des Halbtones und die Quinten- und Quartenzusammensetzungen leicht zu unterscheiden. Beim I., III., V., VII., IX., (XI.) und XI. (XIII.) Ton folgt auf die Quint die Quart; beim II., IV., VI., VIII., X., (XII.) und XII. (XIV.) liegt die Quart unter der Quint.

4. Die ⊂ (weissen Noten) im Schema des §. 13 bezeichnen den Anfang, die Mitte und das Ende jeder Oktavengattung.

Die Anfangsnote jeder authentischen und der ihr entsprechenden plagalen Tonart heisst Grundton *(tonus fundamentalis), Tonica,* weil sich die Melodie auf ihn stützt, von ihm getragen wird. Sie heisst aber auch Finale (Schlussnote), weil jeder authentische und plagale Choralsatz regelmässig mit ihr schliesst.

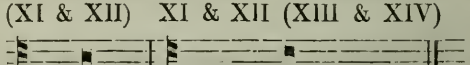
Die Finalen sind demnach folgende:

I & II III & IV V & VI VII & VIII IX & X



re mi fa fa sol la

(XI & XII) XI & XII (XIII & XIV)



si ut

Regelmässig, *regularis,* heisst ein Tonus, wenn das Gesangstück mit der gewöhnlichen Finale schliesst; ausserdem unregelmässig, *irregularis.*

Die unregelmässigen Schlusstöne heissen Confinaltöne. Solche irreguläre Schlüsse finden sich in den meisten Ausgängen der Psalmtöne; auch der Hymnus *Gloria laus* am Palmsonntag ist im I. Tonus geschrieben, hat aber die Finale f statt d; gleiches findet sich beim Offertorium *Confitebor* in der Bittwoche. Das Graduale *Benedictus* in der zweiten Messe des Weihnachtsfestes schliesst in g, sollte als V. Toni in f schliessen. [1])

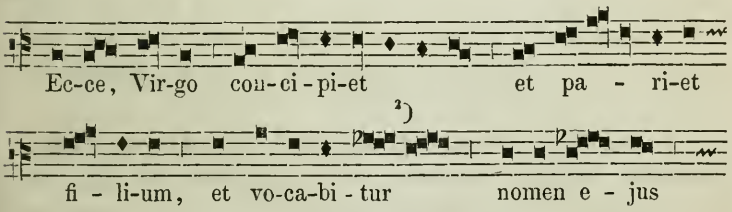
§. 15. Eintheilung der Kirchentonarten nach ihrem Tonumfang (*ambitus*).

Aus dem Tonumfang der authentischen und plagalen modi und aus verschiedenen Eigenthümlichkeiten in Verwendung der die Oktavengattung bestimmenden Töne ergeben sich neue Unterschiede bei den Choralgesängen:

Die Tonart ist:

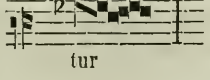
1. Vollständig, *Tonus perfectus*, wenn im authentischen modus der Gesang die Oktav der Finale berührt; oder — wenn die Melodie in der plagalen Tonart bis zur Quint der Finale steigt und die Unterquart erreicht.

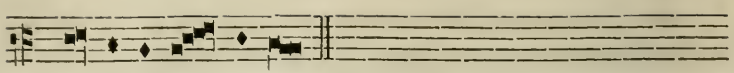
Beispiele: Folgende Communio des 4. Adventsonntages ist im 1. Ton geschrieben, und enthält alle Töne des authentischen modus.



[1]) Die *Edit. Med.* hat die drei aufgeführten Beispiele mit ihren regelmässigen Finalen. Alle folgenden Beispiele sind (siehe Vorrede) nach dem *Enchiridion chorale* von Mettenleiter citirt.

[2]) Das *Grad. Antv.* 1599, dem diese Leseart entnommen ist, enthält an dieser Stelle, wie sonst noch häufig, die *plica*, (siehe §. 5).





Em - ma - nu-el.

Das Offertorium *Benedictus* am Sonntag Quinquagesima, III. Toni; der Introitus *In medio* in comm. Doct., VI. Toni; das Offertorium *Exaltabo te* am Aschermittwoch, X. Toni, sind ausser vielen andern ebenfalls im *Tonus perf.* geschrieben.

2. Unvollständig, *Tonus imperfectus,* heisst die Tonart, wenn die authent. Tonart nicht bis zur Oktav der Finale geht, oder die plagale die Quart unter der Finale nicht erreicht. Besonders die Antiphonen zu den Tagzeiten, die Lamentationen der Charwoche (VI. Toni) und viele kleinere Gesangsformeln, wie die Psalmintonationen, gehören hieher.

3. Mehr als vollständig, *Tonus plusquamperfectus* oder *superabundans,* ist die authent. Tonart, wenn sie ihre Finale nach unten oder die Oktav der Finale nach oben um einen Ton überschreitet; die plagale, wenn sie der Quart unter der Finale noch einen Ton zufügt.

Im Hymnus *A solis ortus* zu Weihnachten (III. Toni) z. B. ist die Finale e dreimal nach unten überschritten, schon die Anfangsnote ist d. — Das 6. Resp. der Matutin am Charfreitag, VIII. Toni, mit der Finale g hat einmal c, also einen Ton unter der Quart. Die Antiphon zum *Magn. in II. Vesp. Ascens. Dni,* II. Toni, hat ein g unter der Quart der Finale d.

4. Gemischt, *Tonus mixtus,* ist die Tonart, wenn sie ihren natürlichen *ambitus* um mehr als einen Ton nach unten oder oben überschreitet, so dass die authent. und plagale Tonart sich gleichsam vermischen. Als Beispiele seien angeführt: das *Te Deum laudamus,* in dem die Melodie mit den Worten *salvum fac populum* plötzlich vom III. Ton in den IV. übergeht, und bis zum Schlusse als *Ton. III. und IV. mixtus* sich bewegt. Die Fronleichnamssequenz *Lauda Sion* ist in ähnlicher Weise eine Mischung vom VII. und VIII. Ton; das Graduale *Tecum prin-*

cipium in der ersten Messe zu Weihnachten bewegt sich ebenfalls im IX. und X. modus.

5. Untermischt, *T. commixtus,* nennt man eine Tonart, wenn Töne und Wendungen eines andern, authent. oder plagalen modus, der ihr nicht entspricht, in sie gemengt werden. Beispiele des T. commixtus sind selten; das *Gradual-Alleluja* am 4. Adventsonntage kann als Mischung des I. Ton. mit dem III. genommen werden.

6. Der Tonus wird *communis perfectus* genannt, wenn die authentische Tonart bis zur Unterquart der Finale (also in die plagale), die plagale bis zur Oktav der Finale (also in die authentische) reichen. Die Melodie umfasst dann die eilf Töne der authent. und ihrer plagalen Tonart. Beispiel: Die Ostersequenz *Victimæ Paschali* enthält die 11 Töne des I. und II. modus; von a, der Unterquart der Finale d bis d, der Oktav der Finale. Das Graduale *Qui sedes* am 3. Adventsonntag (VII. et VIII. Toni) geht von d bis g, und berührt die eilf Töne.

7. Manche Gesänge enthalten Intervalle und Tonverbindungen, die gleichsam einzig in ihrer Art sind, und von vielen Theoretikern als irregulär bezeichnet werden, weil sie meist auch unregelmässige Finalen haben. Diese Unregelmässigkeiten dürften aber mehr der Confusion, welche durch die Nichtbeachtung (oder Reducirung der modi auf a, (h) und c in den Chorbüchern entstanden ist, sowie den „Moden und Launen“ der Choralisten und der Unkenntniss oder Unachtsamkeit der Abschreiber und Typographen zuzurechnen sein. Besonders in den Gradual-Alleluja herrscht manchmal sehr viel Freiheit, ja Unordnung und unmelodische Tonverbindung.

§. 16. Merkmale der Kirchentonarten.

Um zu erkennen, in welchem Tone eine Choralmelodie geschrieben sei, hat man verschiedene Merkmale. Nicht als ob bei jedem Tonstück alle nachfolgenden Punkte berücksichtigt werden müssten (der wichtigste bleibt immer die Finale), sondern um auf die eigenartigen Kennzeichen der modi in zweifelhaften

oder unsichern Fällen hinzuweisen, sind verschiedene Merkmale angegeben, die sich aus dem Studium der vorhandenen Choralgesänge ohne Mühe ableiten liessen und auch von den alten Theoretikern (vgl. *Ugolinus*) nicht ausser Acht gelassen wurden.

1. Die Finale. Sie gibt regelmässig den sichersten und meistens ausreichenden Aufschluss über den modus einer Choralmelodie. Siehe §. 14. S. 32.

2. Der Ambitus. Er deutet an, welcher Tonleiter die Melodie angehöre, ob diese Tonleiter ganz oder theilweise in ihr enthalten sei; er verursacht auch die Unterscheidung der modi in perfecte etc. nach §. 15., Seite 33.

3. Die Dominante.[1]) Sie ist der im Tonstück herrschende Ton, und ist bei jedem modus eine andere, hilft darum auch vorzüglich zum Auffinden des modus. Die Tabelle stellt die Finalen und Dominanten der 12 (14) Oktavengattungen zusammen:

Toni.	Final.	Domin.	Toni.	Final.	Domin.
I.	d	a	VIII.	g	c
II.	d	f	IX.	a	e
III.	e	c	X.	a	c
IV.	e	a	(XI.	h	g)
V.	f	c	(XII.	h	e [d])
VI.	f	a	(XIII.) XI.	c	g
VII.	g	d	(XIV.) XII.	c	e

Um die plagalen Töne von den authent. zu unterscheiden — beide haben gleiche Finalen — sehe man also, ob mehr als Ein Ton unter der Finale vorkommt, und achte auf die Dominante.

Finale und Dominante miteinander geben die Repercussion,[2]) Wiederschlag, d. h. Intervalle, die in den einzelnen

[1]) Im neuern Tonsystem ist Dominante die Quint der Tonica, des Grundtones; und zwar hauptsächlich die Quint nach oben, z. B. von c ist g die Oberdominante, f die Unterdominante.

[2]) Für die gewöhnlichen 8 modi finden sich die jeder Tonart eigenthümlichen Intervalle (die Repercussionen) auf S. 26. unter den Intervallübungen.

modis wiederkehren. Nach obiger Tabelle ist also die Repercussion: I. Toni *re-la,* II. *re-fa,* III. *mi-ut,* IV. *mi-la,* V. *fa-ut,* VI. *fa-la,* VII. *sol-re,* VIII. *sol-ut,* IX. *la-mi,* X. *la-ut,* (XI.) *si-sol,* (XII.) *si-mi (re),* (XIII.) XI. *ut-sol,* (XIV.) XII. *ut-mi.*

4. In jedem der sieben Paare von Oktavengattungen liegt der grosse Halbton in Quart und Quint auf einer andern Stufe (Sieh §. 13). Wird die Tonleiter von unten nach oben gezählt, so ist die Lage der Halbtöne, wie in der folgenden Tabelle.

Modi Authent. et Plagales.	Halbtöne der	
	Quint.	Quart.
I. und II.	Von der 2. zur 3.	Von der 2. zur 3.
III. „ IV.	„ „ I. „ 2.	„ „ 1. „ 2.
V. „ VI.	„ „ 4. „ 5.	„ „ 3. „ 4.
VII. „ VIII.	„ „ 3. „ 4.	„ „ 2. „ 3.
IX. „ X.	„ „ 2. „ 3.	„ „ 1. „ 2.
(XI. „ XII.)	(1 — 2. 4. „ 5.)	„ „ — „ —
(XIII.) XI. (XIV.) XII.	„ „ 3. „ 4.	„ „ 3, „ 4.

Im VII. und VIII. Tone z. B. ist also der Halbton der Quint von der Terz zur Quart, der Halbton der Quart von der Sekund zur Terz etc.

5. Die authent. Tonarten gehen allmälig zur Finale über, die plagalen oft sprungweise. Wird die Quint über der Finale besonders hervorgehoben, so ist die Tonart authentisch.

6. Jeder modus hat Töne, mit denen der Choralsatz gerne anfängt. Für die acht Kirchentonarten lassen sich als regelmässige Anfangsnoten (Intonationen) folgende aufzählen:

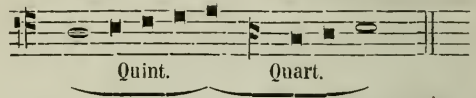
Ton. I: *ut, re, fa.*
Ton. II: *la, ut, re, fa.*
Ton. III: *mi, sol.*
Ton. IV: *re, mi, fa, la.*
Ton. V: *fa, ut.*
Ton. VI: *ut, fa, la.*
Ton. VII: *sol, si, re.*
Ton. VIII: *re, fa, sol, ut.*

§. 17. Wesen und Eigenschaften des I. & II., III. & IV. Tonus.

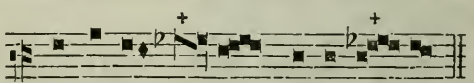
Es gibt eine Grundregel beim Choralgesange, die bei den einzelnen Oktavengattungen angewendet werden muss: „Eine übermässige Quart, *Tritonus,* und eine verminderte Quint sind unzulässig im Choral, und müssen, wo sie dennoch sich finden, in reine Intervalle verwandelt werden.“

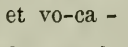
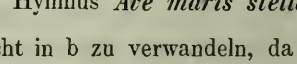
Diese Regel, angewendet auf die Zusammensetzung der einzelnen Tonreihen, macht folgende Bemerkungen über die einzelnen Oktavengattungen wünschenswerth:

Modus I. dorius, authenticus.



Kleine Terz d—f und a—c, grosse Sext d—h, kleine Sept d—c ergeben sich aus der Tonleiter. Das h ist dem 1. Tone wesentlich, da die obere Quart h—d den Halbton h—c von der 2. zur 3. Stufe haben muss. Be soll nur dann gesetzt werden, wenn der Triton zu vermeiden ist, oder die Melodie nicht über h hinausgeht. In der *Communio* am 4. Adventsonntage finden sich beide Fälle:

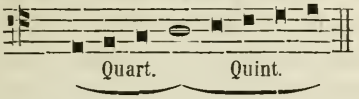


Die Figur d—a—b—a kehrt unzähligemal in den Gesängen des I. Tones wieder. Im Hymnus *Ave maris stella* jedoch ist die 3. Note  nicht in b zu verwandeln, da sich die Melodie sogleich bis in die Oktav emporschwingt. Auch bei absteigender Melodie bleibt das h in der Regel, wenn der ambitus nicht über a hinausgeht; z. B. 

Im I. Tone sind u. a. folgende Choräle geschrieben: Introitus: *Gaudete* am 3. Adventsonntag, Communio: *Gaudete* in Comm. plur Mm. temp. Pasch., Hymnus: *Ave maris stella, Jesu corona Virginum,* Offertorium: *Elegerunt Apostoli* in festo S. Steph. Protom., Hymnus: *Ut queant laxis* etc.

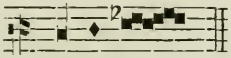
Die Gesänge des I. Tones athmen Majestät, und dienen zum Ausdruck hehrer Feier, würdiger Freude.[1])

Modus II., hypodorius, plagalis.



Kleine Terz a—c, d—f, und Sext a—f.

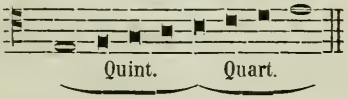
Uebersteigt diese Tonart ihre Finale um eine Sext, so wird dieses h in b verwandelt; ausserdem bleibt immer h. Die sieben mit O beginnenden Antiphonen vor Weihnachten erstrecken sich bis zum a unter der Finale, und zeigen auch, wie die Sext der Finale in b verwandelt wird:



Der Charakter des II. Tones ist stille Trauer, Sehnsucht, Schmerz, gepaart mit Gottvertrauen.

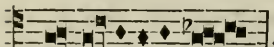
Beispiele: *Confitebor tibi* Offertorium am Namen-Jesufest. *Adorna thalamum* Ant. am Lichtmesstage, Introitus: *Dnus dixit* bei der I. Messe des Weihnachtsfestes. In der Sequenz: *Victimæ Paschali* wechseln der I. und II. Ton ab.

Modus III., phrygius, authent.



[1]) Diese und die folgenden Charakteristiken der einzelnen Modi lehnen sich an die ausführlichen Darlegungen alter Schriftsteller, z. B. *Guido's, Adam's von Fulda* u. A. bei *Gerbert*, besonders an *Cardinal Bona.* Nicht Alles, was die Alten über den Eindruck der einzelnen modi geschrieben haben, ist Phantasie oder Vorurtheil. Die verschiedene Lage der Halbtöne und die diversen Intervallzusammensetzungen drücken unstreitig jedem Tonus einen eigenen Charakter auf. *Kircher* in seiner

Hervorragende Intervalle: Der grosse Halbton e—f, die kleine Terz e—g und a—c. Das h, als Quint der Finale, wird sehr selten in b verwandelt, und wenn es geschieht, so ist der Tonus ein commixtus geworden. Das Offertorium *in Festo S. Joh. Ev.* kann als Beispiel dienen:



; ebenso am Schluss bei *multiplicabitur.*

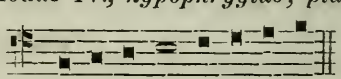
palma

Die Choräle des 3. Tonus schreiten meist in weiten Intervallen einher; Befehle, Drohungen, starke Gemüthsbewegung werden treffend durch den phrygischen Modus ausgedrückt.

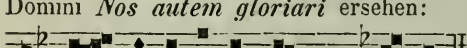
Beispiele: Introitus: *In nomine Jesu, Sacerdotes tui Dne.* Hymnus: *Deus tuorum, A solis ortus, Te Joseph celebrent.*

Die Finale wird oft um einen ganzen Ton, manchmal um eine grosse Terz nach unten überschritten.

Modus IV., hypophrygius, plag.



Die Halbtöne h—c und e—f, die kleinen Terzen h—d und e—g sind wesentlich. Selten erstrecken sich Gesänge des IV. Tones bis zur Unterquart; dieser fehlende Halbton findet sich aber desto öfter oben angefügt, so dass der ambitus hypophrygischer Choräle mehr zwischen c—c sich bewegt. Wie und wo das b anzuwenden ist, lässt sich aus dem Introitus in Cœna Domini *Nos autem gloriari* ersehen:



; ähnlich bei *resurrectio* und *liberati.*

Do - mi-ni nostri Je - su Chri - sti . . .

Dieser modus hat einen sanften, klagenden, wehmüthigen Charakter.

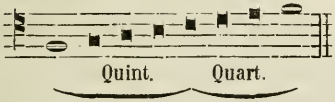
Beispiele: Offertorium: *Lætentur* bei der 1., *Tui sunt cœli*

Musurgia bemüht sich gewaltig, den traditionellen Charakter der modi physikalisch und philosophisch zu erhärten.

bei der 3. Messe in Nat. Dni, Communio: *Exsulta* der 2. Messe, Hymnus: *Quodcumque in orbe*, Introitus: *Resurrexi, Nos autem gloriari.*

§. 18. Wesen und Eigenschaften des V. & VI., VII. & VIII. Tonus.

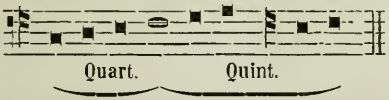
Modus V., lydius, auth.



Der charakteristische Ton ist h, das nur selten in b verwandelt werden kann. Dieses h verleiht dem lydischen Modus etwas Eindringliches, Majestätisches, Freudiges, und man nannte ihn *delectabilis, lætus, jubilans.* Dieser modus ist nicht mit dem transponirten ionischen, noch weniger mit dem hyperphrygischen Modus zu verwechseln.

Beispiele des V. Tones sind u. a.: Der Introitus *Loquebar* de Comm. Virg., der Cantus Passionis, Introitus: *Circumdederunt me* in Dom. Sept., Graduale: *Propter veritatem* in Assumpt. B. M. V., *Priusquam* in Nat. S. Joann. Bapt., Communio: *Intellige clamorem* am 2. Fastensonntag.

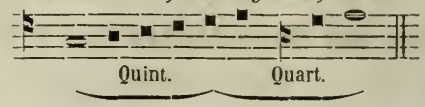
Modus VI., hypolydius, plag.



Die hypolydische Tonreihe stimmt zufällig mit unserer C-Scala, und daher mit allen Durtonleitern überein; auch steigt sie öfters um einen Ton über die Quint der Finale hinaus. Viele Gesänge stehen jetzt im reinen hypolydischen Modus, welche früher im hypoionischen standen. Die Lamentationen der Charwoche, der Introitus *in Missa Def.*, in Comm. Doct. *In medio Eccles., Hodie scietis* in Vig. Nat. Dni, *Esto mihi* in Dom. Quinqu. etc. können dem 6. Tone beigezählt werden. Die tiefere Lage

und das häufige b verleihen dem 6. Tone liebliche Weichheit; er dient zum Ausdrucke andächtiger Herzensstimmung, stiller Trauer.

Modus VII., mixolydius, auth.



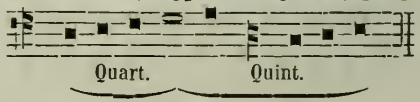
Wenn dieser Ton nicht bis zur Oktav der Finale reicht, so ist ihm ein ganzer Ton unter der Finale häufig hinzugefügt.

Beispiele des VII. modus: *Asperges me,* Communio: *Dne, quinque talenta,* Introitus: *Oculi mei* in Dom. III. Quadr., *Protexisti me* in Comm. Mm. temp. Pasch.

Dominica III. in Quadr. findet sich im Introitus bei *pauper* das b zur Vermeidung des Triton: gleich darauf folgt h. Ueberhaupt kömmt bei Gesängen des VII. Tones selten die Relation f—h vor.

Majestät, Erhabenheit, Freude sind diesem Tone eigen: man vgl. den Introitus *Puer natus* in Nativ. Domini. Aber auch rührende, erschütternde Gefühle lassen sich durch ihn gut ausdrücken, wie in der Antiphon *Exaudi nos* am Aschermittwoch.

Modus VIII., hypomixolydius, plag.



Kleine Terz d—f, a—c, h—d, grosse Sext d—h, kleine Sept oder grosse Sekund d—c.

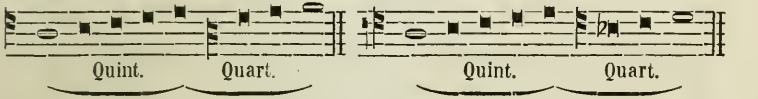
Das c unter der Tonleiter findet sich häufig, so auch z. B. im Hymnus *Iste Confessor.*

Die Tonleiter des VIII. ist mit der des I. Tones gleich, aber die melodischen Phrasen sind in beiden verschieden, sowie auch die Finale. Das b, welches nur des Tritons halber angewendet wird, ist im VIII. Ton nicht so häufig als im I.

Auffallend viele Choralgesänge sind im VIII. modus geschrieben. Beispielsweise seien erwähnt: die Hymnen: *Veni Creator Spiritus, Ad regias, Crudelis Herodes, Jam sol recedit.* Introitus: *Ad te levavi,* Dom. I. Adv. etc. Die Alten nannten ihn kräftig, männlich; auch *tonus narrativus,* Ton für Erzählung. Der VII. und VIII. Ton sind, besonders in längeren Gesängen, gerne gemischt, z. B. in der Sequenz *Lauda Sion*

§. 19. Wesen und Eigenschaften des IX. & X., (XI. & XII.), (XIII.) XI. & (XIV.) XII. Tones.

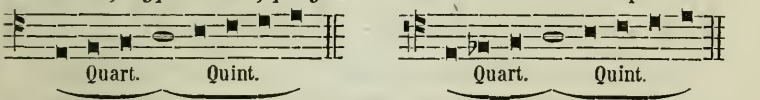
Modus IX., æolius, authent. Auf Fin. D transponirt.



Kleine Terz (a—c und d—f) und Sext (a—f) geben ihm lieblich ernsten Charakter.

Ein sehr schönes Beispiel des IX. Tones bietet das Grad. *Hodie scietis* in Vig. Nat. Dni. Die meisten Gesänge, welche früher dem IX. modus angehörten, stehen in den gedruckten Chorbüchern im ersten Ton mit häufigem b. — *Wollersheim*[1]) nennt als Beispiele dieses modus unter andern folgende Choralgesänge, die in den neueren Werken alle nach D transponirt sind: Communio *Exiit* am Feste des hl. Joh. Ev., *Illumina* in Sept., *Passer* in Dom. III. Quadr., Grad. *Ne avertas* fer. 4. hebd. s. etc. Gradualien und Alleluja finden sich auch jetzt noch in römischen Ausgaben, die ohne Zwang den IX. modus erkennen lassen.

Modus X., hypoœolius, plagal. Auf Fin. D. transponirt.



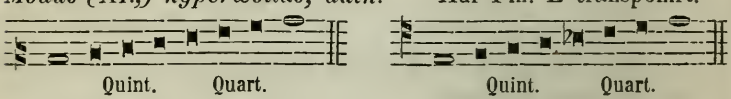
Der Halbton (e—f, h—c), die kleine Terz (e—g, a—c) und Sext geben diesem modus einen traurigen, düstern und weh-

[1]) Theoret. prakt. Anweisung etc. Paderborn, Schöningh.

müthigen Charakter. Viele Gesänge, die früher in diesem plagalen modus geschrieben waren, gehören jetzt dem II. Tone an, so z. B. das Offertorium: *Veritas mea* in Comm. Mm. Mehrere aber finden sich noch rein, wie: das Offertorium *Exaltabo te,* fer. IV. Cin., das Grad. *Angelis suis* Dom. I. Quadr., *Hæc dies* zu Ostern, *Dne refugium* Dom. I. p. Pent, die Comm. *Cantabo* Dom. II. p. Pent.

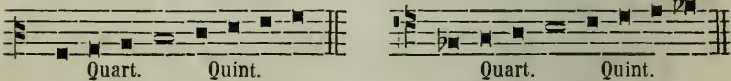
Der IX. und X. Ton sind zu besserer Wirkung oft gemischt. Durch dieses Ineinandergreifen, noch mehr durch das Herbeiziehen der phrygischen oder mixolydischen Tonart, schwindet der schwermüthige Charakter und geht ins Liebliche und Zärtliche über; vgl. das Grad. der 1. Messe zu Weihnachten.

Modus (XI.,) hyperæolius, auth. Auf Fin. E transponirt.



Dieser modus ist beinahe ganz verschollen, und doch zwingt die Consequenz, auch auf h ein Tongeschlecht zu gründen,[1]) und so manches Beispiel, das sich in alten Manuscripten findet, zur Annahme eines XI. Modus. Man transponire z. B. das Offertor. *Confirma* am Pfingstfest und besonders das Graduale *Exurge* fer. 2. hebd. s. so, dass die letzte Note h wird, so fallen die b weg, und man hat die untadelhaften Fortschreitungen des XI. modus. Es mögen noch viele Gesänge, die wir jetzt III. Toni bezeichnen, im XI. componirt worden sein.

Modus (XII.), hyperphryg., plag. Auf Fin. E transponirt.

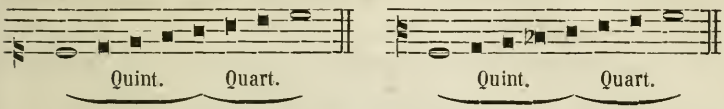


Wollersheim zählt eine Menge von Choralgesängen auf, die ursprünglich im XII. Tone gestanden, z. B. die Communio: *Pater,*

[1]) Die verminderte Quint h—f lässt sich umgehen; rein, als solche findet sie sich nicht, da c vorherrscht.

cum essem in Dom. infra Oct. Ascens., das Grad. *Tenuisti* in Dom. Palm., das *Ecce lignum crucis* [1]) etc.

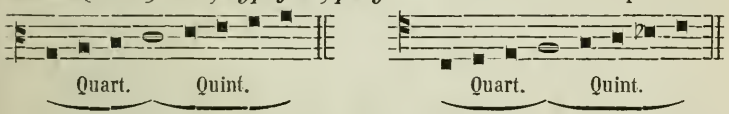
Modus (XIII.) XI., jonicus, auth. Auf Fin. F transponirt.



„In den ionischen Melodieen spricht sich Kraft, Heiterkeit des Geistes und Glaubensmuth aus.“

Bei harmonischen Compositionen der alten Meister ist dieser und der folgende modus sehr beliebt, bosonders in der Transposition auf F mit b; im greg. Choral findet er sich weniger mehr, da alle Gesänge dieser Art V. Toni bezeichnet werden. In einigen Choralbüchern (Mettenl. Ench. S. 71) existirt ein *Salve Regina,* das dem reinen XI. Ton angehört. *Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* der Missa in semid., das *Alma Redemptoris,* das feierliche *Ite missa est* sind im transponirten ionischen modus geschrieben.

Modus (XIV.) XII., hypojon., plag. Auf Fin. F transponirt.



Auch dieser modus ist selten in gregor. Gesängen zu finden, da durch die Transposition nach F der 6. Ton angenommen wurde Die Antiphon *Ave Regina* dürfte hieher zu zählen sein, ebenso das *Requiem* und *Kyrie* der Seelenmesse.

§. 20. Transposition.

Jeder Tonus des sogen. *Systema regulare* oder *durum* (weil keine der 7 diaton. Tonleitern ein b enthält) kann um eine

[1]) Man transponire diese Gesänge (auch in Mettenleiters Ench.) so, dass die Fin. H wird, und urtheile selbst. *Ecce lignum* ist durch die Redaction des Grad. Rom. von 1614 VI. Ton geworden, und dessen Gesangweise auch im *mag. chor.* §. 38. zu sehen.

Qnart höher oder eine Quint, tiefer mit einem b beim Schlüssel versetzt und geschrieben werden, und diese Versetzung ist das *systema transpositum* oder *molle*. Der I. Tonus hiess dann: g a b c d e f g; die Stellung der Ganz- und Halbtöne ist also unverändert.

Ueber die verschiedenen Schlüssel, besonders bei harmonischen Compositionen, sieh §. 6. Die Töne eines so transponirten modus hiessen *tuoni finti* oder *trasposti*, der in der Transposition ausgeführte Gesang *Musica ficta.*[1])

Bei Choralgesängen war diese Art Transposition seltener, findet sich aber doch, besonders beim I.[2]) und II., (XIII.) XI. und (XIV.) XII. modus.

Da die Choralmelodieen nicht für alle Stimmgattungen ausführbar sind, so kann man sie, weil die Tonlage nur die Klangfarbe ändert, durch Transposition der gewünschten Höhe oder Tiefe anpassen. Gewöhnlich wird die Dominante des ersten Tones, *la*, als gemeinschaftliche Dominante für die acht Kirchentonarten, besonders bei den Psalmen mit ihren Antiphonen, gewählt. Daraus ergeben sich statt der natürlichen Tonreihen, folgende transponirte.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
I. T.	**d**	e	f	g	**a**	h	c	d
II. T.	cis	dis	e	**fis**	gis	**a**	h	cis
III. T.	**cis**	d	e	fis	gis	**a**	h	cis
IV. T.	h	c	d	**e**	f	g	**a**	h
V. T.	**d**	e	fis	gis	**a**	h	cis	d
VI. T.	c	d	e	**f**	g	**a**	h	c
VII. T.	**d**	e	fis	g	**a**	h	c	d
VIII. T.	h	cis	d	**e**	fis	gis	**a**	h

[1]) Diess ist freilich nicht die einzige und volle Bedeutung der *Musica ficta:* die andere gehört aber nicht hieher, da sie nur bei den kontrapunktisch-harmonischen Gesängen Anwendung fand. (Vgl. *Ugolinus*).

[2]) Beim Hymnus *Jesu redemptor* steht in der dritten Verszeile nach vielen Lesearten ein b vor e. Die Ursache davon ist die Transposition

In vielen Fällen reicht aber diese einzige Transpositionsart nicht aus. Um jede nothwendige oder wünschenswerthe Transposition leicht und sicher ausführen zu lernen, sind in folgender Tabelle mehrere Arten von Versetzung der modi angegeben. Die Zahl der Vorzeichen, die Finale, Dominante, die Unterquart bei den plagalen modis sind beigefügt. [1])

Transponirte Oktavengattungen.

	Authentische.			Plagale.				
	Finale.	Dominante.	Zahl der Vorzeichen.	Finale.	Dominante.	Unterquart.	Zahl der Vorzeichen.	
Ton. I. Fin.d-Dom.a.	e (es)	h (b)	2 ♯ (5 b)	e (es)	g (ges)	h (b)	2 ♯ (5 b)	*Ton. II.* Fin.d-Dom.f.
	f (fis)	c (cis)	3 b (4 ♯)	f (fis)	as (a)	c (cis)	3 b (4 ♯)	
	c (cis)	g (gis)	2 b (5 ♯)	g (gis)	b (h)	d (dis)	1 b (6 ♯)	
	—	—	—	a (as)	c (ces)	e (es)	1 ♯ (6 b)	
Ton. III. F. e - D. c.	f (fis)	des (d)	5 b (2 ♯)	f (fis)	b (h)	c (cis)	5 b (2 ♯)	*Ton. IV.* F. e - D. a.
	d (dis)	b (h)	2 b (5 ♯)	g (gis)	c (cis)	d (dis)	3 b (4 ♯)	
	c (cis)	as (a)	4 b (3 ♯)	d (dis)	g (gis)	a (ais)	2 b (5 ♯)	
Ton. V. Fin.f-Dom.c.	g (ges)	d (des)	2 ♯ (5 b)	e (es)	gis (g)	h (b)	5 ♯ (2 b)	*Ton. VI.* Fin.f-Dom.a.
	e (es)	h (b)	5 ♯ (2 b)	g (ges)	h (b)	d (des)	2 ♯ (5 b)	
	d (des)	a (as)	3 ♯ (4 b)	a (as)	cis (c)	e (es)	4 ♯ (3 b)	
	c	g	1 ♯	h (b)	dis (d)	fis (f)	6 ♯ (1 b)	
Ton. VII. Fin. g - Dom. d.	f (fis)	c (cis)	2 b (5 ♯)	a (as)	d (des)	e (es)	2 ♯ (5 b)	*Ton. VIII.* Fin. g - Dom. c.
	e (es)	h (b)	3 ♯ (4 b)	f (fis)	b (h)	c (cis)	2 b (5 ♯)	
	d (des)	a (as)	1 ♯ (6 b)	e (es)	a (as)	h (b)	3 ♯ (4 b)	
	c	g	1 b	d (des)	g (ges)	a (as)	1 ♯ (6 b)	
	h (b)	fis (f)	4 ♯ (3 b)	h (b)	e (es)	fis (f)	4 ♯ (3 b)	

Mit Hilfe dieser Tabelle lässt sich nicht nur eine transponirte Tonart auf ihre natürliche Lage zurückführen, sondern auch jede zu hohe oder zu tiefe Stimmlage den Umständen

---

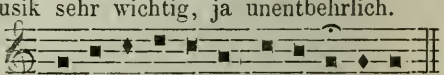
der im I. Ton geschriebenen Choralmelodie in die Oberquart mit b. Diess *es* ist also eigentlich b vor h des Tritons halber.

[1]) Die erste Note, welche erhöht wird, ist f. Die andern folgen in aufsteigenden Quinten, nämlich: f - c - g - d - a - e - h. Die erste Note, welche vertieft wird, ist h. Die andern folgen in aufsteigenden Quarten, nämlich: h - e - a - d - g - c - f.

anpassen. Z. B. ein Tonstück VII. Toni soll um eine kleine Terz tiefer genommen werden: Die Finale VII. Toni ist g, die Dominante d; die transponirte Finale also e, die Dom. h, die Zahl der Vorzeichen 3 ♯, fis, cis und gis. — Ein Tonstück schliesst in f, hat 3 b, b, es, as als Vorzeichen, und die Dominante as. Welchem Tone ist es beizuzählen? Dem II., weil es die Transposition der Fin. d, der Dom. f und der Unterquart a ist. —

Verbindet sich mit dem Studium dieser Transpositionstabelle auch noch die geläufige Kenntniss aller sieben Schlüssel, so braucht man, um ein Tonstück beliebig zu transponiren, keine einzige Note zu verändern; jede Tonlage wird durch den passenden Schlüssel und die Anwendung der nothwendigen Vorzeichen hergestellt und ausgeführt.

Diese letztere Uebung ist besonders für die Aufführung der polyphonen Kirchenmusik sehr wichtig, ja unentbehrlich.

Folgender Satz, z. B 

soll um eine kleine Terz tiefer gesungen werden: Aendere den in und setze 3 ♯ als allgemeine Vorzeichen.

Um einen Ton tiefer: Statt des den und 2 b.

Mit der Note soll immer die Vorstellung des durch sie bezeichneten Tones dem Geiste, Ohre und der Stimme gegenwärtig sein. —

§. 21. Anwendung der Diësis.

Ausser b vor h darf kein Zeichen der Vertiefung oder Erhöhung im Choralgesange vorkommen.

Da diess Lehrbuch keine Streitschrift sein kann, so genüge es, den ausgesprochenen Satz kurz zu motiviren und zu begründen. Man beruft sich auf einige Stellen in *Gerb. Script.* und *de cantu et mus. s.*, aus denen man die ♯ und chromatischen Schlüsse zu eruiren sich bemüht; abgesehen jedoch von der Unklarheit

und Mehrdeutigkeit derselben, enthält Gerb. für das Gegentheil Zeugnisse, die mindestens ebenso klar sind, wie die von den Anhängern der Diësis angeführten. so von *Regino von Prüm* († 910), *Gerb. I.*, 230, *Oddo von Cluny, Hucbald. Elias Salomonis* (1274) schreibt: *„In g non dicitur fa, sed recompensatur re;* [1]) d. h. man kann kein Hexachord (siehe §. 11.) auf D bilden, weil es heissen müsste d e fis g, sondern man muss.

ut re mi fa

wenn doch unter g noch ein Ton vorkommt, sagen f g a b.

ut re mi fa

Das, meine ich, ist deutlich gesprochen!

Pater *Martini*, † 1784. ein zu seiner Zeit von ganz Europa bewunderter Mann, schreibt: „der Cantus firmus ist, nach dem Zeugniss der ersten Künstler, einzig im diatonischen Tongeschlecht verfasst. Daher nimmt er auch nicht den Schein von den Accidentien ♯ und ♭ an, ausser um von f aufwärts den Triton, und abwärts die falsche Quint zu vermeiden." *Baini*, der Biograph Palestrina's, ein gründlicher Kenner der alten Musik und ihrer Tonarten, klagt in seinen *memorie stor. crit.:* „Man ist so weit gegangen, dass man auch dem e ein ♭ vorsetzt, und, um nicht mit sich in Widerspruch zu gerathen, auch a um einen halben Ton erniedrigt. Ja, man hat, die Natur des Chorals ganz misskennend, bald da, bald dort ♭, ♮, ♯ gesetzt. . .."

---

[1]) *Ambros, Gesch. der Mus.*, 2. B. S. 185. Wohl ist auch Ambros der Ansicht, dass später, als der Choralgesang mit der Figuralmusik sich vermischte und letztere die Oberhand gewann, auch bei c (I. u. II. Ton) und f (VII. u. VIII. Ton) und sonst noch oft (nicht immer) ♯ gebraucht wurde; — aber das läugnet auch Niemand, der die Geschichte des Chorals kennt. Ich bemerke jedoch, dass diess nicht mehr der alte, echte, gregorianisch römische Choral war, sondern dass er damit bereits fremdartige Elemente in sich aufgenommen hatte. Hier gilt was Ambros a. a. O. sehr gut sagt, S. 51: Die harm. Relationen der Tonalität im neueren Sinne beherrschen unsere melodische Erfindung durchaus; die Gregor. war davon unabhängig. Die neuere Melodie weist überall auf die gleichzeitig gedachten Grundharmonieen; die Greg., gleich ursprünglich von latenter Harmonik unabhängig, ist in ihrer Tonalität nur aus ihr selbst, also aus ihrer bewegten Fortschreitung zu erklären . . ." Sieh über diesen Punkt auch S. 69 der neuesten Broschüre von Dr. Schafhäutl.

Wenn man sich auf die alten Meister, die in der polyphonen Bearbeitung von Choralmelodieen manchmal den zufälligen Halbton gebrauchen, beruft, so übersieht man, dass es ihnen dann nie um die ganze Melodie (also um die treue Wiedergabe des gregor. Chorals als solchen) zu thun war, sondern dass sie nur Motive aus Chorälen benützten. Manchmal aber brachten sie die nämlichen Melodieen, wenn eine andere Stimme sie zum 2. oder 3. Mal aufnahm, im ganzen Tone. Gerade die Compositionen der alten Meister bieten unwiderlegliche Beweise, dass man auch zu ihren Zeiten den streng diatonischen Choral geübt, wenn sie eine ganze Choralmelodie als *Cantus firmus* dem Tenor oder einer andern Stimme übergeben und unterlegen. Da muss das ganze harmonische und contrapunctische Gewebe sich dem Choral unterordnen und fügen, damit der ganze Ton gerade an den Stellen zum Ausdruck kommen kann, wo die Anhänger des chroma jetzt einen halben Ton anbringen.[1])

Dr. Proske, der in seiner Einleitung zur *mus. dir.* und im Werke selbst die genaueste Anleitung gibt, wo und wann ♯ oder ♮ oder ♭ in harmonischen Gesängen gebraucht werden dürfen, hielt in Folge seiner ausgedehnten Studien über das Wesen der alten Tonarten mit eiserner Consequenz an der gänzlichen Ausschliessung der Diësis im gregorianischen Choral fest. Und wenn derselbe im 2. Bande der *musica divina* nach S. 56 der Einleitung es als seine Pflicht erklärt, „auf Mettenleiters Enchiridion chorale mit Orgelbegleitung hinzuweisen, als auf ein Werk des gediegensten Fleisses, dessen Benützung . . . . der besten Empfehlung würdig ist," so haben Beide theoretisch und praktisch ihre übereinstimmende Ansicht in diesem wichtigen Punkte genugsam ausgesprochen. —

„Alle neueren Vertreter[2]) der Diatonik betrachten diese

[1]) Diese Behauptungen können leicht mit Beispielen belegt werden. Die Proske'sche Bibliothek in Regensburg bietet Jedem, der sich über diesen Punkt Gewissheit verschaffen will, die reichsten Mittel und vollständigen Aufschluss.

[2]) Die sind aber nebenbei bemerkt, unter sich selbst nicht einig, und widersprechen sich oft bei ihren Versuchen, bestimmte Regeln für die Diësis aufzustellen.

lediglich vom rein musikal. Standpunkt aus .... Alle gegen die Diatonik erhobenen Einwendungen werden schwinden, wenn man sie (die Diatonik) in Verbindung setzt mit dem angemessenen Rhythmus und Vortrag ....“ [1])

Den Vorwurf unmusikalischen Sinnes wird man keinem Diatoniker mit Ernst machen können, denn, wenn auch manche Stellen hart, ja schroff, klingen, so ist meistens nur der schlechte Vortrag oder mangelhafte Rhythmus Schuld. [2])

Ludw. Schneider († 1864) sagt: [3]) „Eins muss ich Ihnen dringend an's Herz legen: die Diësis gänzlich für immer und ewig aus dem greg. Gesang zu verbannen, und das Kreuz so zu fliehen, wie es der Teufel flieht. Alles, was zu ihrer Rechtfertigung gesagt worden ist und noch gesagt wird, ist eitel, Täuschung und Sophisma ... Zwischen der Musik ausser der Kirche und dem liturg. Gesang besteht und muss bestehen eine unübersteigliche Scheidewand, wie zwischen Himmel und Erde, wie zwischen einem weltlichen wenn auch sehr frugalen — Gastmahle und dem heil. Abendmahle. Diese Scheidewand aber fällt, in melodischer Hinsicht, mit der Diësis, in harmonischer Beziehung mit der nicht streng leitertreuen Orgelbegleitung zusammen.

Ich bitte Sie ... sich nicht zu ärgern an dem einfachen, ernsten, streng diatonischen, ächt armen Christusgewande des liturgischen Gesanges.“ [4])

b) Praktischer Theil.

§. 22. Quellen.

Die Bücher, in welchen der die gesammte katholische Liturgie umfassende Choralgesang enthalten ist, lassen sich auf folgende reduciren:

---

[1]) *Choral und Liturgie* Schaffhausen, Hurter. 1865.

[2]) Freilich sind manche Gesänge durch die Länge der Zeit corrumpirt; diese werden aber auch durch hie und da angebrachte Diësis nicht besser.

[3]) In einem Brief an H. Oberhoffer in Luxemburg, mitgetheilt im III. Jahrg. der *Cäcilia*, 1864. *Nr.* 3.

[4]) Wollte ich die in Rom gemachten Beobachtungen und Beweise gegen

1. Das **Missale Romanum**, Messbuch, enthält die nothwendigsten Intonationen des Priesters und den Præfationsgesang. Pius V. gab 1570 das auf Befehl des Concils von Trient verbesserte Missale heraus, unter Clemens VIII. 1604 und Urban VIII. 1634. Innocens XI. 1677 erschienen nochmal revidirte Ausgaben. Greg. XIII. hatte Palestrina mit der Correctur der greg. Gesänge beauftragt, und dieser übernahm auch das Graduale und Antiphonarium, ohne sie zu vollenden. Sein Schüler Guidetti arbeitete die andern Choralgesänge aus. Für das Missale hatte Guidetti die Praefationen geliefert, und gab sie 1588 eigens heraus.

Unter den älteren Missalausgaben sind folgende zu erwähnen: Missale Rom. Antverp. 1605, 1682, Aug. Vindelic. 1727 und 1751; Campid. 1708, 1720; Constant. 1613; Monach. 1692; Salisb. 1671; Tulli Leuc. 1662; Venet. 1623, 1725, 1730, 1746.

2. Das **Graduale Romanum** enthält die Introitus, Graduale, Offertorien, Communionen des ganzen Kirchenjahres, sowie die Choräle zur heil. Messe der verschiedenen Feste. Auf Befehl Paul V. corrigirte Rog. Giovanelli (?) das Grad. Rom. und gab es in den Jahren 1614 und 1615 zu Rom in der mediceischen Offizin in Druck. Diese Ausgabe gilt in Rom als die beste und authentische, und wird auf Befehl Pius IX. neu vermehrt wiederaufgelegt. Ausserdem sind noch zu nennen: Grad. Rom. Antv. 1599; Ingolst. 1618; Venet. 1652, 1712, 1779.

3. **Pontificale Romanum** heisst jenes Buch, welches die dem Bischof zustehenden gottesdienstlichen Verrichtungen enthält. Die Ausgabe von Clemens VIII. 1596 gilt als Norm für alle späteren; z. B. Antv. 1627 und 1663; Rom. 1645, 1658; Venet. 1770, 1772. Das in Venedig 1582 gedruckte Pont. hat mehr historischen Werth. —

Gleiche Bestimmung wie das Pont. hat auch das Ceremoniale Episcoporum. Zu Rom, Venedig, Kempten, Antwerpen etc. wurden Ausgaben desselben veranstaltet.

4. Im **Rituale Romanum** finden sich die dem Priester zustehenden Culthandlungen. Paul V. gab es im J. 1614 heraus, durch Benedikt XIV. wurde es vermehrt. Dadurch sollte möglichst gleiche Ritusform bezweckt werden. In Deutschland hat beinahe jede Diöcese ihr eigenes Ritual, doch ist den meisten das römische Ritual zu Grunde gelegt.

---

die *Diësis* hier nur theilweise anführen, so könnte es den Anschein haben, als sei dieser Punkt so schwach, dass möglichst viele Stützen nöthig sind, um ihn vor Sturz zu bewahren. Ich verweise nur auf das Werk von *Ugolinus*, und hoffe, dass in Folge seiner minutiösen Erörterungen in Zukunft die Frage der Einführung der *Diësis* im greg. Choral als überflüssig und unhaltbar erkannt wird.

Ausser den zahlreichen Diöcesanritualen ist das Rit. Rom. Venetiis 1762 zu nennen. —

Aus dem Rit. gibt es noch besondere Auszüge, wozu das Processionale Rom. gehört. Eine Ausgabe von Antwerpen 1629 ist sehr verbreitet. Für die Vergleichung der Gesangsweisen und Ritusformen vor der Reform der liturg. Bücher bieten die vielen Auflagen des Sacerdotale oder Liber Sacerdotalis, von denen sich die Ausgaben *Venetiis per Melch. Sessas et Petrum de Ravanis socios* 1523 und *Venetiis, Petri Liechtenstein Agrippinensis* 1567 in meiner Bibliothek vorfinden (mit dem *Cantorinus* oder *Compendium Musicæ*), ein hohes Interesse und reiche Belehrung.

5. Das **Antiphonarium Romanum** umfasst die Antiphonen zu Matutin, Laudes und Vesper, die Invitatorien und Responsorien zur Matutin, die Toni Psalmorum etc. [1])

6. Im **Psalterium Romanum chorale** stehen die Psalmen zum *Officium de tempore* während der Woche, sowie die Hymnen des ganzen Kirchenjahres nebst dem Officium defunctorum. [2])

Aus dem Psalterium wurden die Hymnen abgesondert, und in eigenen, oft prachtvollen Folianten herausgegeben. [3])

7. Das **Directorium chori** kann als Normalbuch für die Intonationen des Priesters, Hebdomadar's und Cantor's gelten. Joh. Guidetti brachte dasselbe im Jahre 1582 zu Stande, [4]) 1589 erschien die 2., 1600 die 3. Auflage, alle drei vom Autor selbst besorgt. Die späteren Ausgaben enthalten Zusätze, mehr oder minder glückliche Aenderungen u. s. w. Die bekannteren wurden edirt: *Romae*, 1604, 1615. 1624, 1642. 1665. 1737. *Monachii*, 1618. In diesem *Choralhandbuch* stehen die Angaben der treffenden Psalmtöne für das ganze Kirchenjahr, die Gesangsweisen

---

[1]) Aeltere Ausgaben: Antv. 1573, 1611; Venetiis 1580, 1652. 1695, 1701.

[2]) Unter vielen Ausgaben sind nennenswerth: Antv. 1609, 1611, 1664; Rom. 1678; Salisburg 1683; Venet. 1606, 1656, 1705, 1737, und noch öfter.

[3]) Solche Ausgaben sind: Venet. 1644, 1675, 1724; Antv. 1644; Salisb. 1684. Die harm. contrap. Arbeit Palestrina's *Hymni totius anni*, etc. Romae 1589, Fol. leistet bei der Wiedergabe der Hymnen die besten Dienste. Ebenso *Vittoria Th. L., Hymni totius anni.* Romae. 1581. 4.

[4]) Der vollständige Titel ist: „*Directorium chori ad usum sacro-sanctæ basilicæ Vaticanæ, et aliarum cathedralium et collegiatarum ecclesiarum collectum opera Joh. Guidetti Bononiensis, ejusdem Vaticanae basilicae clerici beneficiati, et SS. D. N. Gregorii XIII. capellani, permissu Superiorum, Romae ap. Rob. Graujon. Parisien*, 1582.

des *Venite Exultemus*, der *Psalmen*, *Versikel*, *Lectionen*, *Te Deum*, *Orationen*, *Litaneien*, *Gloria*, *Ite missa est*, etc. etc.

In neuerer Zeit sind diese alten Chorbücher in den verschiedensten Sammlungen wiedergegeben worden. So existiren *Vesperale* (alle Vespern des ganzen Kirchenjahres in praktischer, übersichtlicher Anordnung vereinigend), *Officia hebdomadae s.* (alle Verrichtungen während der heiligen Charwoche enthaltend), *Kyriale*, *Officia defunctorum*, *nativitatis* etc., etc. [1])

Anmerk. Wer sich gründlicher mit dem Studium des greg. Chorals befasst, wird die von der römischen verschiedenen Mainzer-, Trierer-, Cölner-, Münsterer-Gesangsweisen nicht umgehen können. Man vergleiche diese Diöcesan-Choralbücher. z. B. das neu revidirte *Antiphonarium* und *Graduale Colon.*, die in prächtiger Ausstattung 1863 und 1865 bei Pustet gedruckt wurden, das *Trierer-Kyriale* etc. mit den römischen Choralwerken.

Das heil. Messopfer.

§. 23. Introitus. Kyrie. Gloria.

I. Der Introitus [2]) ist ein Wechselgesang, bestehend aus einer Antiphon, einem Psalmvers und dem *Gloria Patri,* [3]) nach welchem die Antiphon bis zum Psalmvers wiederholt wird.

Nur die acht Oktavengattungen werden in Anwendung gebracht, die Modulationen des *Gloria Patri,* sowie im Allgemeinen auch des Psalmverses sind wohl bei jedem einzelnen

---

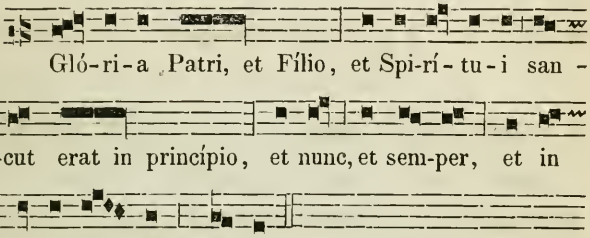
[1]) Das *Enchiridion chorale von J. G. Mettenleiter*, Regensburg, Fr. Pustet, erstreckt sich über das römische Missale, Brevier, Grad., Ant., Psalt., Direct. etc. Die ausführlichen Register erleichtern die Benützung, und für die *officia nativitatis*, *hebdom. s.* und *defunctorum* wurde eine eigene Ausgabe veranstaltet. so dass jetzt Alles im Enchiridion leicht und schnell gefunden werden kann.

[2]) Seitdem der Priester den Introitus zu beten hat, darf der Gesang des Chores erst beginnen, wenn der Celebrans am Altare angelangt ist. Früher wurde er vom Chore gesungen, während der Priester an den Altar ging.

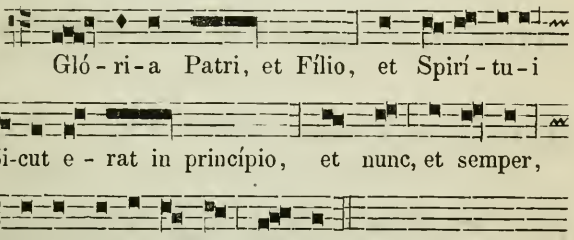
[3]) Während der Passionszeit bleibt das *Gloria Patri* weg, und wird sogleich die Antiphon repetirt.

der acht modi verschieden, dagegen in allen Introiten I. Toni etc. gleich. So ist z. B. der Introitus *Quasi modo geniti* in Dominica in Albis VI. Toni in der Gesangsweise der Antiphon von dem Introitus *Cantate Dno* Dnca 4. post Pascha, ebenfalls VI. Toni, verschieden; in der Melodie des Psalmverses und *Gloria Patri* jedoch stimmen sie überein. Die acht Intonationen des *Gloria Patri* für die Introiten des Kirchenjahres lauten nach dem *Grad. Rom.* von 1614, wie folgt:

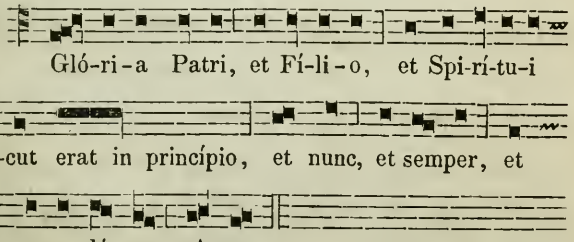
Tonus I.



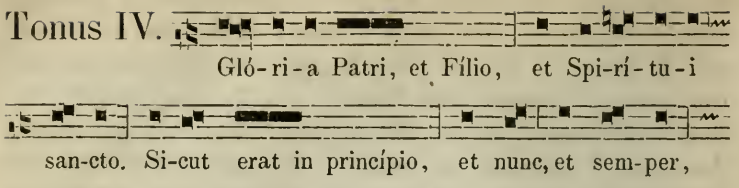
Tonus II.



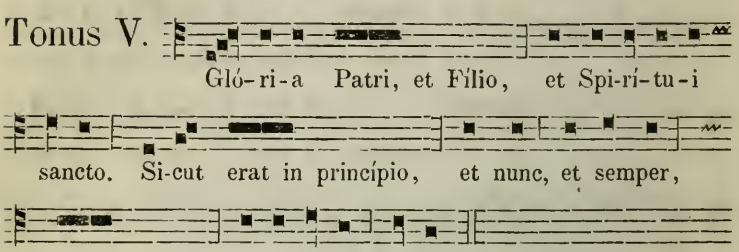
Tonus III.



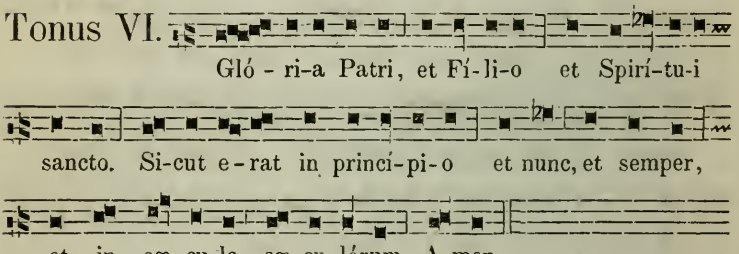
Tonus IV.



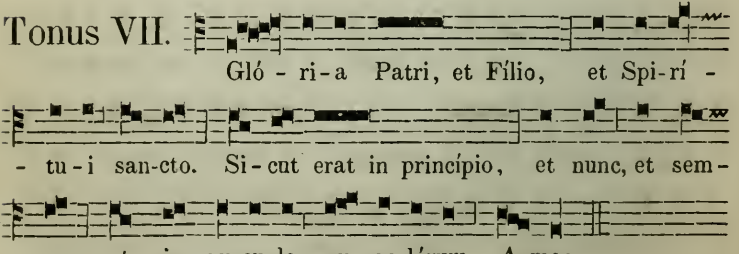
Tonus V.



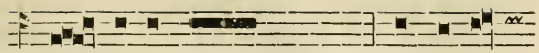
Tonus VI.



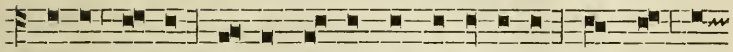
Tonus VII.



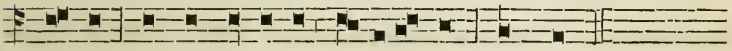
Tonus VIII.



Gló - ri - a Patri, et Fílio, et Spi-rí -



- tu-i sancto. Si-cut e-rat in princí-pi-o, et nunc, et



semper, et in sæ-cu-la sæ-cu-ló-rum. A - men.

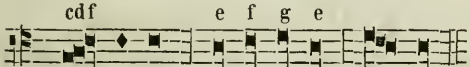
Der Introitus sollte bei jedem Amte, auch wenn harmonische Gesänge zur Aufführung kommen, gregorianisch vorgetragen werden. Auf ihn folgt das nach den Festzeiten verschiedene Kyrie, *duplex, semid.* etc. Die Melodie des ersten Kyrie stimmt meistens mit der des *Ite missa est* oder *Benedicamus* zusammen.

II. Das Gloria, der englische Lobgesang, wird vom Priester je nach der Festrubrik intonirt, und unmittelbar vom Chore ganz[1]) zu Ende geführt.

Toni „Gloria".

In Duplicibus, et solemnibus diebus.

c d f e f g e



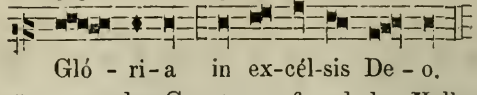
Gló - ri - a in excél-sis De - o.

Dieses Glória *(IV. modus)* geht nach der Silbe a bei *in* um ½ Ton nach unten. Es ist also ein Fehler, die Silbe *in* mit dem Tone f zu singen.

---

[1]) S. R. C. 5. Julii 1631; 11. Sept. 1847; Schweriner Concil 1492; Prov. Concil von Chambrai 1565; Syn. von Constanz 1567, C. v. Augsburg 1567 etc. C. von Tournay 1574 und 1600; C. von Ermeland 1610; C. von Paderborn 1644; C. von Metz 1699 etc.; und noch eine Menge Diözesan- und Provincial-Verordnungen.

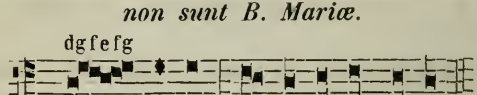
In Missis B. Mariæ (auch in marian. Votivmessen und nach röm. Praxis in der Weihnachts- und Frohnleichnamsoktav.)[1])



Gló - ri-a in ex-cél-sis De - o.

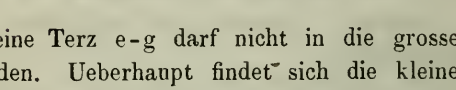
Hier präge man den Ganzton g-f und den Halbton e-f recht fest dem Gehöre ein.

In Dominicis, festis semiduplicibus, et infra Octavas, quæ non sunt B. Mariæ.



Gló - ri-a in ex-célsis De-o.

In Festis simplicibus.[2])



Gló-ri-a in excél-sis De-o.

Die kleine Terz e-g darf nicht in die grosse e-gis verwandelt werden. Ueberhaupt findet sich die kleine Terz sehr oft beim *accentus*, und ist andauernde Uebung im sicheren Treffen derselben unerlässlich.

§. 24. Toni Orationum.

Der grösseren Uebersicht halber sind hier die Orationstöne für alle Fälle angegeben. Die Orationen können auf zweierlei Art gesungen werden, im Tonus festivus und im Tonus ferialis.

a) Tonus festivus.

Die Orationen werden *in tono festivo* gesungen: *quando officium est duplex, vel semiduplex, vel de dominica in*

[1]) Siehe §. 33 die Anmerk. zum *Benedicamus de B. Virg.*

[2]) Auch in der *Missa vot. de Angelis*, bei Kindsleichen etc. ist diese Intonation zu gebrauchen.

Matutinis, Missis[1]) *et Vesperis. His exceptis semper dicuntur in Tono Feriali.*

In angemessenem Tone wird die Oration langsam, ohne jede Veränderung gesungen bis zum Hauptpunct, *punctum principale.* Das *punct. princ.* ist regelmässig :, oft ;, manchmal sogar nur Comma. Die Modulation f, e, d, f ist aus einem halben und ganzen Ton zusammengesetzt, und führt durch das Intervall der kleinen Terz zum Hauptton zurück.

Die zweite Veränderung, von f nach e, geschieht beim Halbpunct; *semipunctum* (; oder ,). Ist die Oration sehr kurz, so fällt das *semipunctum* aus, besonders wenn nur ein Unterscheidungszeichen vorhanden ist; z. B. bei der Oration: *Deus, qui nos conspicis* de s. Callisto, 14. Okt., fällt das *punct. princ.* auf *deficere,* also bleibt das *semipunctum* weg. Aehnlich am 29. Nov.

Sind *punct.* und *semipunct.* schon einmal gesungen, so kommen sie in der Oration nie mehr vor, wenn sich auch noch andere Absätze finden sollten.

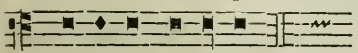
Wird die Oration mit *per Dominum nostrum* geschlossen, so fällt das *semipunctum* zuerst, und zwar auf *tuum,* das *punct. princ.* auf *sancti Deus.* Bei *qui tecum vivit* oder *qui viris* bleibt das *semipunctum* ganz weg, das *punctum* aber trifft auf *sancti Deus.* Wenn mehrere Orationen unter einer *conclusio* zu singen sind, so hat jede die Veränderung bei *punct. princip.* und *semipunctum.*

Das *Amen* am Schlusse jeder Oration wird nur über Einem Tone gesungen.

Beispiel über den feierlichen Orationston.

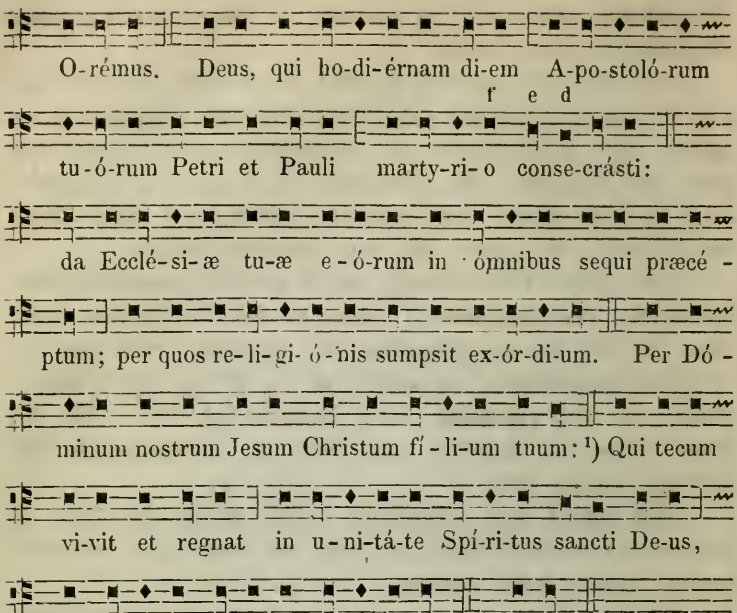
(In ritu dupl. aut semidupl).

Semper et ubique sic cantatur Dóminus vobíscum:



V. Dóminus vobíscum. R. Et cum spíri-tu tu-o.

[1]) *Etiam in Laudibus et Missis votivis solemnibus (ob causam gravem et publicam et frequentiam populi).*



b) Tonus ferialis.

Es gibt zweierlei Ferialtöne für die Orationen: 1) den *ton. simplex ferialis*, auch *tonus Missæ ferialis* genannt, 2) den *ton. ferialis* schlechtweg.

1. Tonus simplex ferialis.

Die Oration wird ohne jede Veränderung auf einem einzigen Tone vorgetragen. Wo im *tonus fest. punct. princ.* und *semipunct.* gesungen werden müssten, wird *in tono fer.* eine *pausa* und ein *suspirium* beobachtet.

Ein Beispiel im *ton. simplex ferialis* zu geben, ist überflüssig, da sich der Ton gleich bleibt.

Der Ton *simpl. ferialis* wird genommen: 1) bei allen feria-

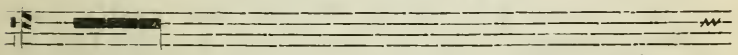
[1]) Hier beginnt die Gesangsweise der kürzeren Schlussformel. Ebenso ist es bei *qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus sancti Deus* etc. zu halten.

len Verrichtungen, auch in gesungenen privaten (selbst levitirten) Votivmessen, 2) *in Missa defunct.*, 3) bei den ersten zwei Orationen der Palmweihe: *Deus, quem diligere* und *Auge fidem*, 4) bei der Oration *Deus, a quo et Judas* am Charfreitag, sowie bei den folgenden Orationen *Omnipotens*, und der Oration *Libera nos* in Missa præsanctificatorum, 5) bei den Orationen vor der beil. Messe des Charsamstags und Pfingstsamstags, bei den Prophezieen und der Wasserweihe. [1])

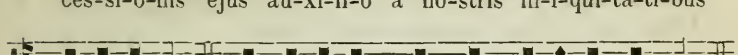
2. Tonus ferialis.

Die Oration wird bis zum Schluss auf Einem Ton gesungen, beim letzten Wort der Oration und Schlussformel [2]) aber wendet sich der Ton in die kleine Terz nach unten.

Beispiel im *Tonus ferialis.*



Concéde, misércors Deus, fragilitáti nostræ præsídium: ut qui sanctæ Dei Genitrícis memóriam ágimus, inter-ces-si-ó-nis ejus au-xí-li-o a no-stris in-i-qui-tá-ti-bus



re-surgámus. Per e-úndem Christum Dóminum nostrum.

Diese Gesangsweise wird angewendet: 1) nach den vier marianischen Antiphonen am Schluss des Officiums, 2) bei der Oration *Dirigere* zur Prim, 3) im Todtenofficium bei Vesper, Matutin, Laudes, Libera, 4) bei den Litaneien, 5) beim *Asperges*, oder *Vidi aquam* an Sonntagen, 6) nach der Fusswaschung, vor und nach der Kerzen-, Aschen- und Palmweihe, [3]) sowie

---

[1]) Die Orationen zur Feuerweihe werden bloss gelesen, nicht im Gesangston vorgetragen.

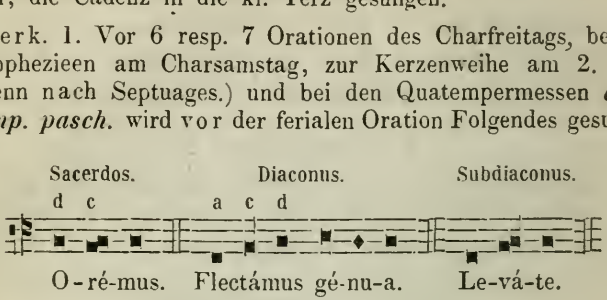
[2]) Die Schlussformel heisst hier meistens *per Christum* oder *per eundem Christum Dominum nostrum*, oder *qui vivis et regnas in saecula saeculorum.*

[3]) Nur die zwei ersten Orationen bei der Palmweihe *Deus, quem diligere* und *Auge fidem* werden im *Tonus simplex ferialis* gesungen.

überhaupt bei Benedictionen ausser der heil. Messe, z. B. der *expositio Ss. Sacramenti.*

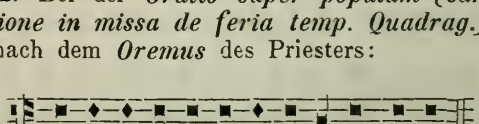
Folgen mehrere im Tonus fer. zu singende Orationen nach einander, so wird nur bei der letzten, also vor der Schlussformel, die Cadenz in die kl. Terz gesungen.

Anmerk. 1. Vor 6 resp. 7 Orationen des Charfreitags, bei den Prophezieen am Charsamstag, zur Kerzenweihe am 2. Febr. (wenn nach Septuages.) und bei den Quatempermessen *extra temp. pasch.* wird vor der ferialen Oration Folgendes gesungen.



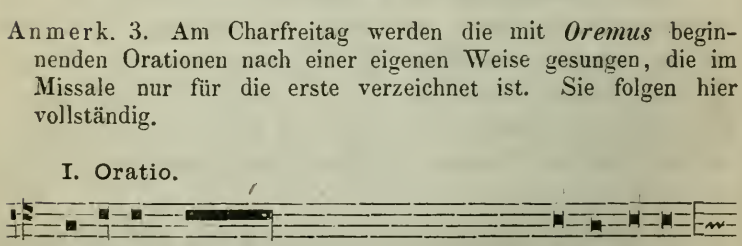
Der Ganzton d-c, die kl. Terz a-c sind nicht zu übersehen; auch darf nicht g-c (Quart) statt a-c (kl. Terz) gesungen werden.

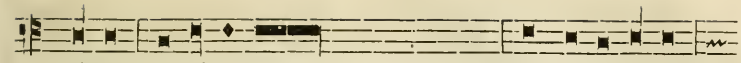
Anmerk. 2. Bei der *Oratio super populum (cantata Postcommunione in missa de feria temp. Quadrag.)* singt der Diakon nach dem *Oremus* des Priesters:



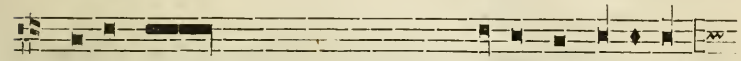
Anmerk. 3. Am Charfreitag werden die mit *Oremus* beginnenden Orationen nach einer eigenen Weise gesungen, die im Missale nur für die erste verzeichnet ist. Sie folgen hier vollständig.

I. Oratio.

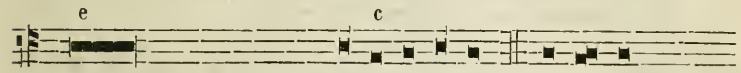




rárum: sub-jí-ci-ens ei prin-ci-pá-tus, et po-te-státes:



detque nobis quiétam et tranquíllam vitam de-gén-ti-bus,

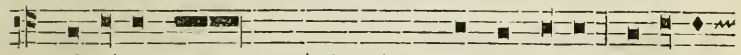


glorificáre Deum Patrem o-mnipoténtem. O-ré-mus etc. ut

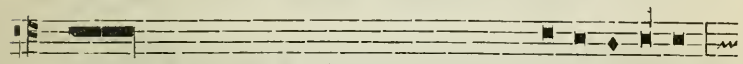
Anmerk. 1.

Die Oration im *Tonus ferialis Missae* auf der Note d.

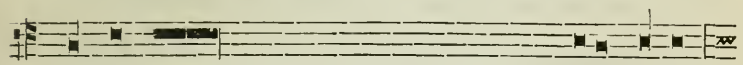
II. Oratio.



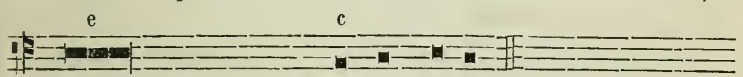
O-rémus et pro beatíssimo Papa nostro N . . . ut Deus



et Dnus noster, | qui elégit eum in órdine E-pi-scopá-tus,

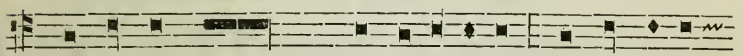


salvum atque incólumem custódiat Ecclésiæ suæ sanctæ,

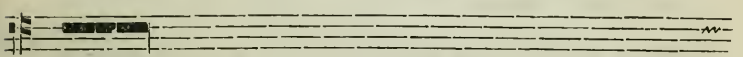


ad regéndum pópulum sanctum De-i.

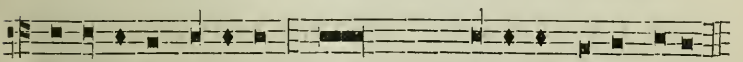
III. Oratio.



O-ré-mus et pro ómni-bus E-pí-scopis, Presby-te-ris,



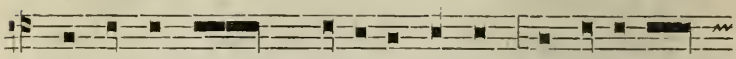
Diacónibus, | Subdiacónibus, Acólythis, | Exorcístis,
Le-ctó-ri-bus, | O-sti-á-ri-is, Con-fes-só-ri-bus, |



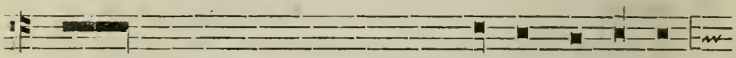
Virgí-nibus, Vídu-is, et pro omni pó-pu-lo sancto De-i.

IV. Oratio *pro Rom. Imp. ob sublatum Roman. imp. non amplius recitetur, nec quidquam aliud ejus loco substituatur. S. R. C.* 14. *Mart.* 1861.

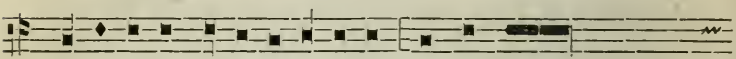
V. Oratio.



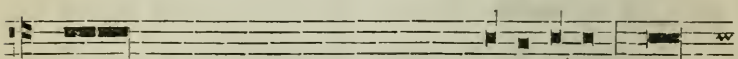
O-ré-mus et pro catechúmenis nostris: ut Deus et Dnus



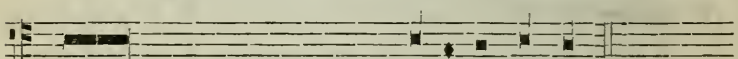
noster, adapériat aures præcordi-ó-rum i-psó-rum:



ja-nuámque mi-se-ri-córdi-æ; ut per lavácrum regenera-

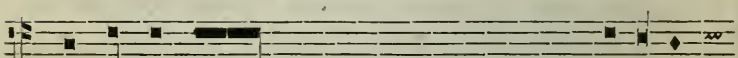


tiónis | accépta remissióne ómnium pecca-tórum; et ipsi

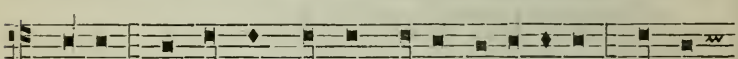


inveniántur in Christo Jesu Dómi-no nostro.

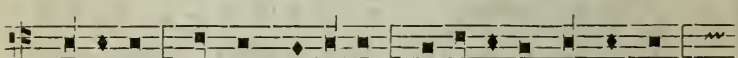
VI. Oratio.



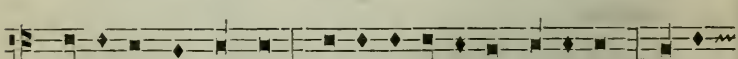
O-ré-mus, dilectíssimi nobis, | Deum Patrem omni-po-



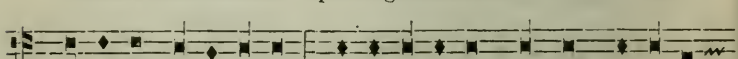
ténten: ut cunctis mundum purget er-ró-ri-bus: morbos



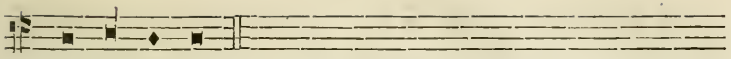
aú-fe-rat; famem de-péllat: a-pé-ri-at cár-ce-res



víncu-la dis-sól-vat pe-re-grinánti-bus ré-ditum, in-fir-

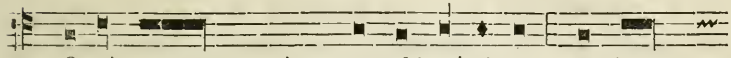


mánti-bus sa-ni-tátem: na-vi-gánti-bus por-tum sa-lú-tis

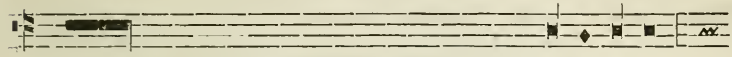


in-dúl-ge-at.

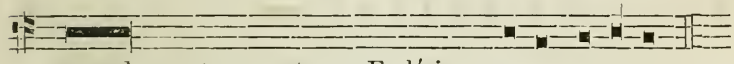
VII. Oratio.



O-ré-mus pro hæréticis et schismá-ti-cis: ut Deus et

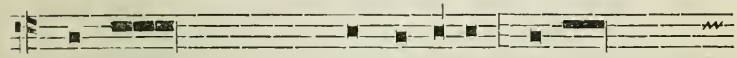


Dóminus noster | éruat eos ab erróribus u-ni-vérsis,

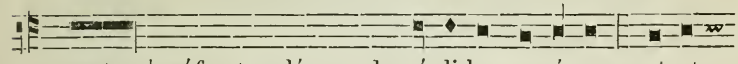


et ad sanctam matrem Ecclésiam
Cathólicam, | atque Apostólicam revo-cá-re dignétur.

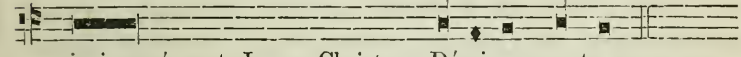
VIII. Oratio.



O-rémus et pro pérfi-dis Ju-dæ-is: ut Deus et Dnus

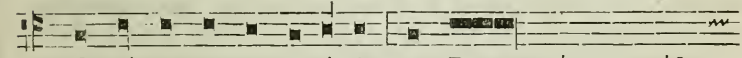


noster | aúferat velámen de córdi-bus e-ó-rum; ut et

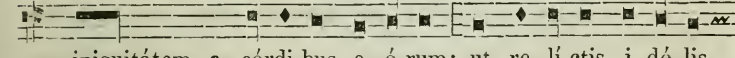


ipsi agnóscant Jesum Christum Dóminum nostrum.

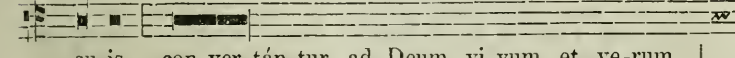
IX. Oratio.



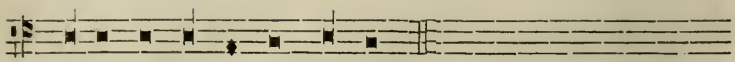
O-ré-mus et pro pagá-nis: ut Deus omnípotens aúferat



iniquitátem a córdi-bus e-ó-rum; ut re-lí-ctis i-dó-lis



su-is, con-ver-tán-tur ad Deum vi-vum et ve-rum, |
et ú-ni-cum Fí-li-um e-jus Je-sum Chri-stum |

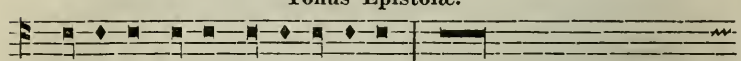


Deum et Dó-mi-num nostrum.

§. 25. Epistel. Graduale. Evangelium. Credo.

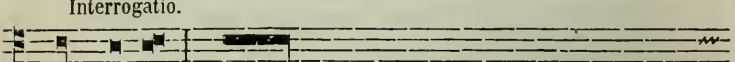
I. Die Epistel wird auf Einem Tone ohne Veränderung gesungen;[1]) beim Fragezeichen aber fällt die Stimme auf der dritt- oder viertletzten Silbe um $^1/_2$ Ton, und kehrt bei der letzten wieder in den Hauptton zurück.

Tonus Epistolæ.



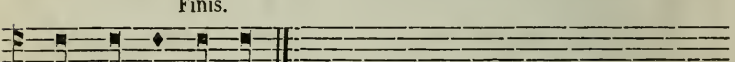
Lécti-o li-bri sa-pi-én-ti-æ. Quis est hic et laudábi -

Interrogatio.



· mus e-um? Dedit illi coram præcépta, et legem vitæ

Finis.



et di-sci-plí-næ.

II. Das Graduale hat oft eine sehr ausgedehnte Melodie, und berührt häufig die äussersten Grenzen der Stimme. Je nach den Festzeiten reiht sich dem Graduale das zweimalige *Alleluja* an,[2]) dem dann ein Vers aus der heil. Schrift folgt mit einmaliger Wiederholung des *Alleluja.*[3]) Alleluja mit Vers. unterscheiden sich meist auch in ihrem modus von dem eigentlichen

---

[1]) Meistens wird die Epistel etwas tiefer als die vorausgegangene Oration intonirt.

[2]) In der österlichen Zeit beginnt das Graduale selbst schon mit zweimaligem Alleluja.

[3]) Diese *Alleluja* nebst Vers sind meist gemischter und irregulärer Natur; denn „Vor der Reform des greg. Chorals durch Pius V. herrschte durchaus eine grosse Verwirrung im Gesange des Alleluja und des Verses. Gregor soll dieselben der Willkür der Sänger überlassen haben. und wirklich finden sich in Schriften des unsterblichen Papstes die Worte: *Alleluja et Versus quale volueris. Lambillote, Esthet. p.* 33. Dieser Willkür ist durch das Grad. Rom. von 1614 abgeholfen, und dabei

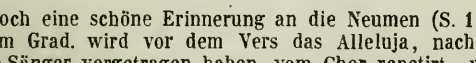
Graduale. Von Septuagesima bis Ostern tritt an die Stelle des *Alleluja* der *Tractus*. „Der Tractus wird gezogen oder gedehnt gesungen (daher sein Name), was auch das Elend der gegenwärtigen Pilgrimschaft bezeichnen kann.“ *Innoc. III.*

„Die letzte Silbe des letzten Alleluja wurde durch Zerlegung in einzelne Töne zu einem länger andauernden Gesang ausgesponnen ... Die Dehnung des Alleluja nannte man Sequenz ... Später wurde ein der kirchlichen Tagesfeier entsprechender Text unterlegt, der sofort den Namen Sequenz erhielt ... Nach und nach erhielt jeder Sonn- und Festtag eine Sequenz; bei der Reformation des Missale aber wurden nur vier[1]) beibehalten.“[2]) — Diesen höchst begeisterten Dichtungen frommer Männer stehen ebenbürtig die herrlichen Melodieen zur Seite. Jede Textstrophe hat in der Regel entweder ihren eigenen Melodieensatz, oder zwei Strophen treffen auf Einen Satz. Die Oktavengattungen sind bei allen gemischt; mit Ausnahme der Sequenz *Veni sancte Spiritus* am Pfingstfeste.[3])

III. Im Evangelium ändert sich der angefangene Ton beim Fragezeichen um $^1/_2$ Stufe, beim Punkte oder Aufrufzeichen um eine kleine Terz nach unten, worauf die Recitation zum Hauptton zurückkehrt. Der Hauptaccent liegt immer auf dem *tonus currens,* und die kleine Terz sollte bei kurzen Silben

---

immer noch eine schöne Erinnerung an die Neumen (S. 11) geblieben. Nach dem Grad. wird vor dem Vers das Alleluja, nachdem es ausgewählte Sänger vorgetragen haben, vom Chor repetirt, und zwar mit dem *Neuma* auf den Vokal a. Nach dem Vers werden *Alleluja* und *Neuma* nur einmal vom Chor gesungen, z. B. Epiphania Domini.



Fehlt das Zeichen :|:, so werden Alleluja und Neuma, nur vom Chor ohne Repetition ausgeführt.

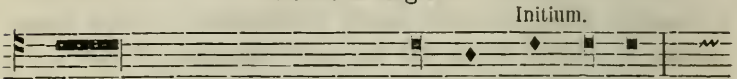
[1]) Die Sequenz *Dies irae* kann nach dieser Entwickelung nicht in die Reihe der übrigen Sequenzen gestellt werden.

[2]) *Amberger Pastoraltheologie* 2. Bd. S. 97.

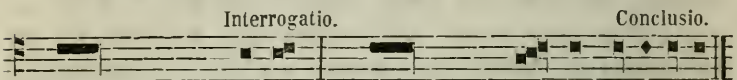
[3]) Die Sequenzen sind: *Victimae Paschali Laudes* für Ostern, *Veni s. Spiritus* für Pfingsten, *Lauda Sion Salvatorem* in festo corp. Chr. *Stabat mater dolorosa* in Festo VII dolorum b. V. M.

gar nie, bei langen nicht zu oft betont werden; also nicht *secundum* Matthæum sondern *secundum* M. — Am Schluss des Evangeliums, etwa bei der vierten oder sechsten Silbe,[1]) ist die vorgeschriebene Gesangsweise langsam und deutlich auszuführen.

Tonus Evangelii.



Sequéntia sancti Evangélii se-cún-dum Mat-thæ-um . . .



Quid ergo erit no-bis? . . . Et vitam æ-tér-nam possidébit.

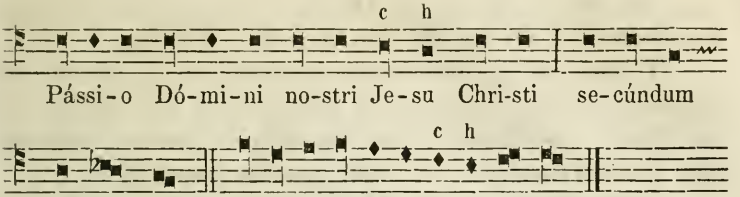
Anmerk. Die Leidensgeschichte Jesu in der Charwoche nach den 4 heil. Evangelien wird besonders feierlich gesungen. Drei Priester oder Diakonen[2]) theilen sich in den Gesang so, dass der erste die vom Heiland gesprochenen Worte übernimmt, der zweite die Erzählung des Evangelisten, der dritte die Worte Einzelner, des Volkes, der Feinde etc. Im Missale sind diese drei Rollen mit ☩ *(Christus),* C *(cantor* oder *chronista),* S *(succentor* oder *synagoga)* bezeichnet. Andere Bezeichnungen sind: X *(Christus),* E *(Evangelista),* T *(Turba);* oder S *(Salvator),* E *(Evang.),* Ch. *(Chorus);* oder: B *(vox bassa, Christus),* M *(v. media, Evang.),* A *(v. alta, die Turba).* Jene Theile, in denen mehrere Personen zugleich redend auftreten, können von einem Sängerchor nach den harmonischen Bearbeitungen *Vittoria's, Suriano's* (im IV. Bd. der *musica div.)* ausgeführt werden. Diese schönen Chöre werden ihre dramatische Wirkung bei guter Aufführung nie verfehlen.

Der *Tonus Passionis* hat nach den besten Ausgaben b nicht als allgemeines Vorzeichen, sondern nur in den Fällen des Tritonus. Also:

---

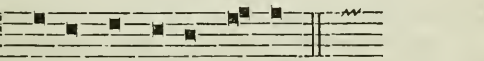
[1]) Das Dir. Chori bemerkt: *non fit depressio vocis a fa ad re* (hier c-a, eigentlich f-d) *ante* 6. *syllabam . . . nec post* 4.

[2]) Oder Celebrans. Diakon und Subdiakon. Wenn aber nicht beim Amte betheiligte Diakonen singen, darf ordentlicher Weise kein Subdiakon die Rolle der *Turba,* noch weniger des Evangelisten übernehmen, weil er die Stola nicht trägt.



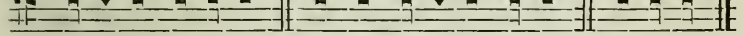
Andere Ausgaben (auch *Suriano* in der harmonischen Bearbeitung) nehmen b als allgemeines Vorzeichen, und verwandeln so jedes h in b. Nach den bisher entwickelten Grundsätzen des *mag. chor.* und der röm. Praxis ist erstere Leseart die richtige.

IV. Das *Credo* hat im röm. Missale nur eine Intonation im *Grad. Rom.* von 1614 aber stehen 4 Melodieen *(2 pro fest. dupl., 2 pro fest. ad libitum)* für den übrigen Text. Der Priester intonirt,



der Chor führt den Gesang unmittelbar und ganz [1]) zu Ende.

§. 26. Offertorium. Præfatio.



I. Das Offertorium besteht entweder aus einem Psalmabschnitt, oder aus andern heiligen Schriftworten, und ist für die einzelnen Feste im *Grad. Rom.* verzeichnet, ganz nach Ord-

[1]) Die Bestimmungen, welche oben S. 55. in Betreff des *Gloria* angeführt wurden, könnten beim *Credo* noch verdreifacht werden, indem sich die *S. R. C.* öfters. und Provinzial- und Diöcesanconcilien und bischöfl. Erlasse unzähligemal gegen jedwedes Verstümmeln oder Unterbrechen des *Credo* erklärt haben. Siehe *Smeddink* im 11. Jahrg. der *Caecilia*, 1863, *de Herdt* etc.

nung des Missale. Die gregor. Melodie ist in der Regel einfacher und gedrängter, als die des *Graduale* oder *Alleluja.*

II. Die Praefationen werden eingeleitet durch einen Wechselgesang zwischen Priester und Chor (Volk), und haben eine zweifache Gesangsweise, eine feierliche (*cantus solemnis* oder *festivus)* und gewöhnliche *(cantus ferialis).*

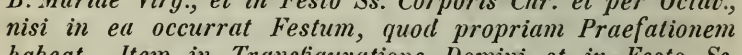
In Folgendem sind alle Messpræfationen,[1]) soweit sie in ihrem Gesange in Folge der Textveränderung differiren, aufgeführt. Die Intervalle der kleinen Terz (a-c) und des oft wiederkehrenden Ganztones (d-c) dürfen nicht durch chromatische Halbtöne (cis) alterirt werden.

Cantus Præfationum solemnis.

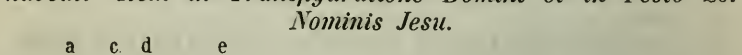
1. De Nativitate.

Dicitur a Nativ. D. N. J. Chr. usque ad Epiphaniam (praeterquam in die octava S. Joannis Apost.), in Purificatione B. Mariae Virg., et in Festo Ss. Corporis Chr. et per Octav., nisi in ea occurrat Festum, quod propriam Praefationem habeat. Item in Transfiguratione Domini et in Festo Ss. Nominis Jesu.

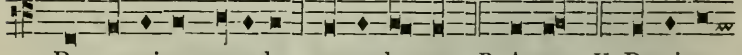
a c d e



Per omni-a sæcu-la sæ-cu-lo-rum. *R.* Amen. *V.* Dominus

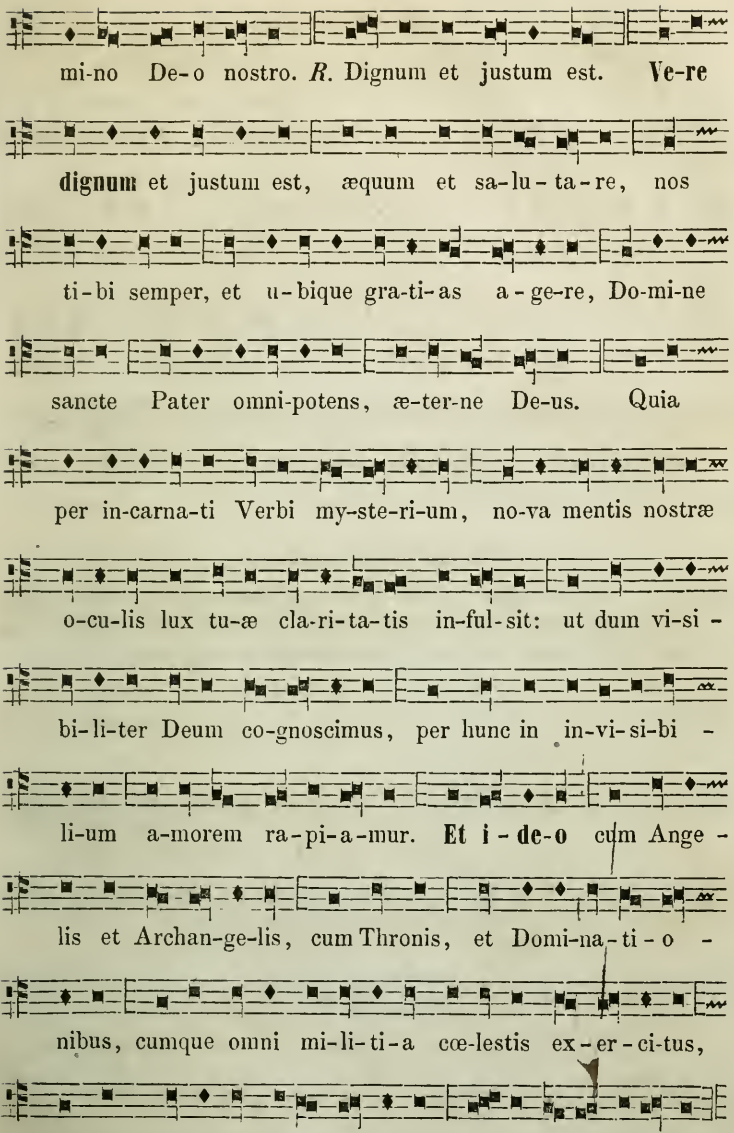


vo-biscum. *R.* Et cum spiri-tu tu-o. *V.* Sursum cor-da.



R. Ha-be-mus ad Do-minum. *V.* Gra-ti-as a-ga-mus Do-

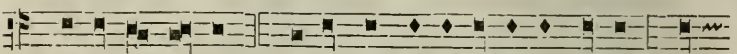
[1]) Die Praefationen zur Palmen- und Wasserweihe sind von den folgenden nur im Text unterschieden, und können, da sie des Jahres ohnehin nur einmal treffen, aus dem Missale geübt werden. Die Praefationen dieser Auflage sind genau nach der neuesten röm. von der S. R. C. approbirten Missalausgabe abgedruckt, welche hinwieder eine getreue Wiedergabe des von Guidetti redigirten *Cantus Praefationum* ist. *Romae, Jac. Tornerii,* 1588.


mi-no De-o nostro. *R.* Dignum et justum est. **Ve-re**
dignum et justum est, æquum et sa-lu-ta-re, nos
ti-bi semper, et u-bique gra-ti-as a-ge-re, Do-mi-ne
sancte Pater omni-potens, æ-ter-ne De-us. Quia
per in-carna-ti Verbi my-ste-ri-um, no-va mentis nostræ
o-cu-lis lux tu-æ cla-ri-ta-tis in-ful-sit: ut dum vi-si-
bi-li-ter Deum co-gnoscimus, per hunc in in-vi-si-bi-
li-um a-morem ra-pi-a-mur. **Et i-de-o** cum Ange-
lis et Archan-ge-lis, cum Thronis, et Domi-na-ti-o-
nibus, cumque omni mi-li-ti-a cœ-lestis ex-er-ci-tus,
hymnum glo-ri-æ tu-æ ca-nimus, si-ne fi-ne dicentes.

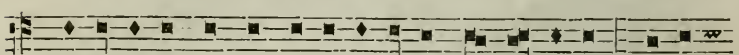
2. De Epiphania.

Dicitur in Epiphania Domini et per Octavam.

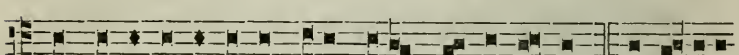
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens *(ut in 1.)*,



æ-ter-ne De-us. Qui-a, cum u-ni-ge-ni-tus tu-us in



substanti-a nostræ morta-li-ta-tis ap-pa-ru-it, no-va

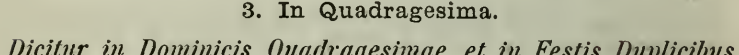


nos immorta-li-ta-tis suæ luce re-pa-ra-vit. Et i-deo cum Angelis etc. *(ut in 1.)*.

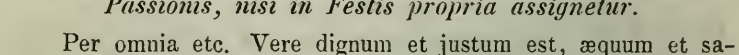
3. In Quadragesima.

Dicitur in Dominicis Quadragesimae, et in Festis Duplicibus et Semiduplicibus in ea occurrentibus, usque ad Dominicam Passionis, nisi in Festis propria assignetur.

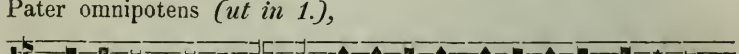
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens *(ut in 1.)*,



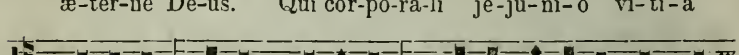
æ-ter-ne De-us. Qui cor-po-ra-li je-ju-ni-o vi-ti-a



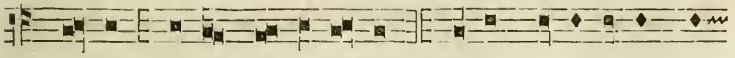
comprimis, mentem e-le-vas, vir-tutem lar-gi-ris, et præ-



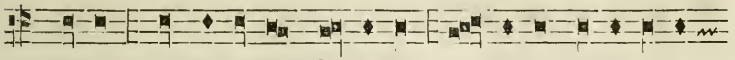
mi-a: Per Christum Do-minum nostrum. **Per quem** ma-



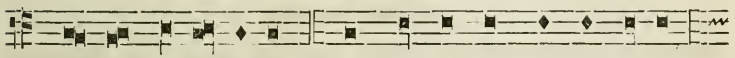
je-statem tuam laudant An-ge-li, ad-orant Domi-na-ti -



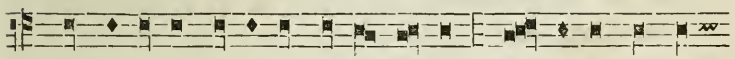
o - nes, tremunt Po-te-sta-tes. Cœli, cœ-lorumque vir -



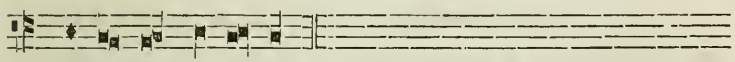
tu-tes, ac be-a-ta Se-raphim, so - ci-a ex-ul-ta-ti -



o - ne con-ce-lebrant. Cum qui-bus et nostras vo-ces,



ut admit-ti ju-be-as, de-pre-ca-mur, sup-pli-ci con-fes -

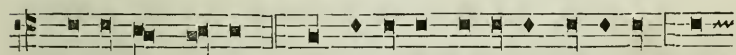


si - o - ne di-centes.

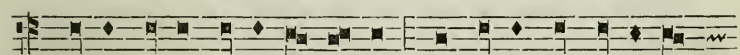
4. De Cruce.

Dicitur in Dom. Passionis, in Dom. Palmarum, in Feria V. in Coena Domini, et in Festis Dupl. et Semidupl. eo tempore occurrentibus (nisi in Festis propria assignetur): in solemnitatibus S. Crucis et in Festis Ss. Cordis ac pretiosissimi Sanguinis D. N. J. Chr.

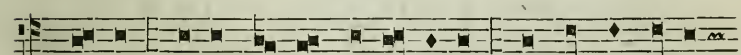
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens *(ut in 1.)*,



æ-ter-ne De-us. Qui sa-lutem huma-ni ge-neris in

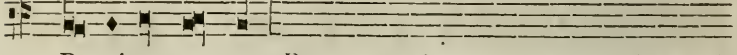


ligno Crucis consti-tu - i - sti: ut un-de mors o-ri - e -



ba-tur, in-de vi - ta re-sur-ge-ret: et qui in li-gno

vin-ce-bat, in ligno quoque vin-ce-re-tur: Per Christum

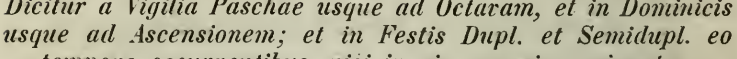


Do-minum nostrum. Per quem majestatem tuam etc. *(ut in 3.).*

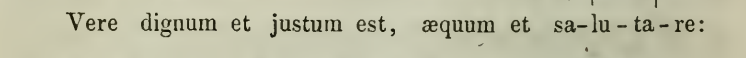
5. In Die Paschæ.

Dicitur a Vigilia Paschae usque ad Octavam, et in Dominicis usque ad Ascensionem; et in Festis Dupl. et Semidupl. eo tempore occurrentibus, nisi in eis propria assignetur.

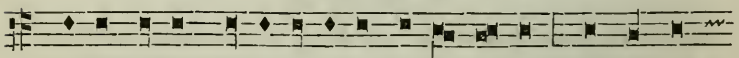
Per omnia etc.



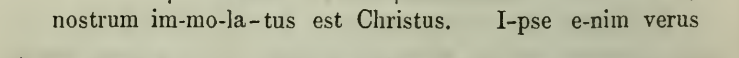
Vere dignum et justum est, æquum et sa-lu-ta-re:



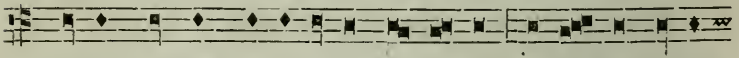
Te quidem Domi-ne o-mni tem-po-re, sed in hac potis -



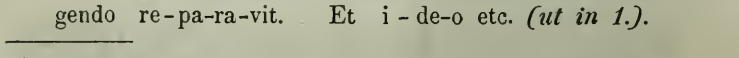
simum di-e[1]) glo-ri-o-si-us prædi-ca-re, cum Pascha



nostrum im-mo-la-tus est Christus. I-pse e-nim verus



est Agnus, qui abs-tu-lit pec-ca-ta mun-di. Qui



mortem nostram mo-ri-en-do de-struxit, et vi-tam re-sur-

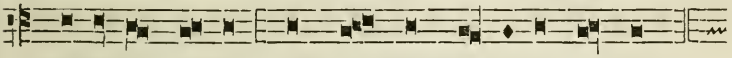
gendo re-pa-ra-vit. Et i-de-o etc. *(ut in 1.).*

[1]) *Sabbato s.: in hac potissimum nocte; per Oct. Paschae, ut supra; Dom. in Albis ac deinceps: in hoc potissimum gloriosius . . .*

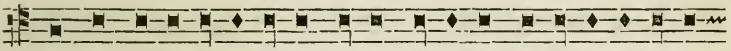
6. De Ascensione.

Dicitur in die Ascensionis usque ad Vigiliam Pentecostes exclusive et in Festis tunc occurrentibus, nisi propriam habuerint.

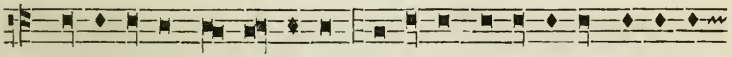
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens *(ut in 1.),*



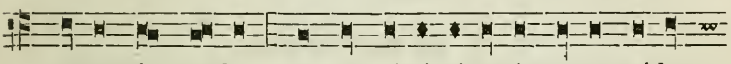
æ-ter-ne De-us, per Christum Do-minum nostrum.



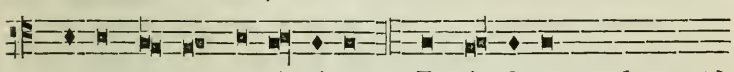
Qui post re-surre-cti-onem su-am o-mnibus di-sci-pu-lis su-is



ma-ni-festus ap-pa-ru it, et ipsis cernen-ti-bus est e-le -



va-tus in cœ-lum, ut nos di-vi-ni-ta-tis su-æ tri-bu -

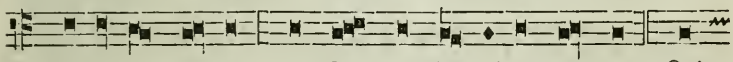


e-ret es-se par-ti-ci-pes. Et i-de-o etc. *(ut in 1.).*

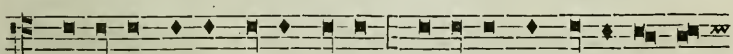
7. De Pentecoste.

Dicitur a Vigilia Pentecostes usque ad sequens Sabbatum inclusive.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens *(ut in 1.),*

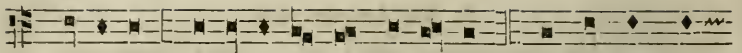


æ-ter-ne De-us, per Christum Do-minum nostrum. Qui

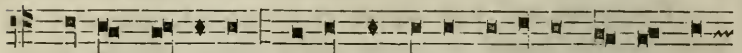


ascendens super omnes cœlos, sedensque ad dexteram tu -

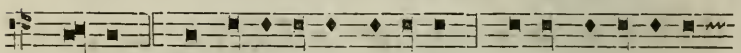
am promissum Spiritum sanctum ho-di-er-na di-e in



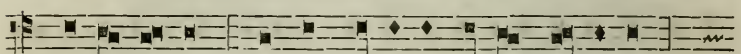
fi-li-os a-do-pti-o-nis ef-fu-dit. Quapropter pro-



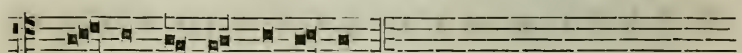
fu-sis gau-di-is, to-tus in or-be terrarum mundus ex-



ul-tat. Sed et supernæ Virtu-tes atque an-ge-li-cæ



Po-te-sta-tes, hymnum glo-ri-æ tu-æ con-cinunt,

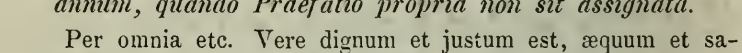


si-ne fi-ne di-centes.

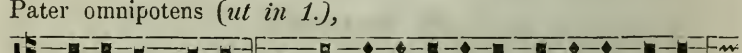
8. De Ss. Trinitate.

Dicitur in Festo Ss. Trinitatis et in omnibus Dominicis per annum, quando Praefatio propria non sit assignata.

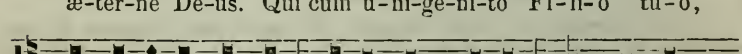
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (*ut in 1.),*



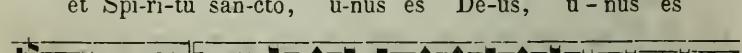
æ-ter-ne De-us. Qui cum u-ni-ge-ni-to Fi-li-o tu-o,



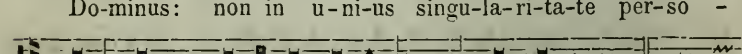
et Spi-ri-tu san-cto, u-nus es De-us, u-nus es



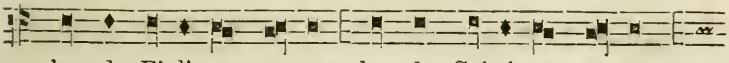
Do-minus: non in u-ni-us singu-la-ri-ta-te per-so-

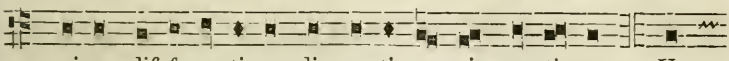


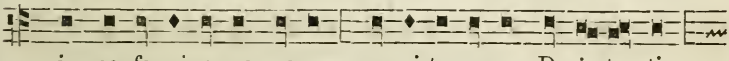
næ, sed in u-ni-us Tri-ni-ta-te substanti-æ. Quod

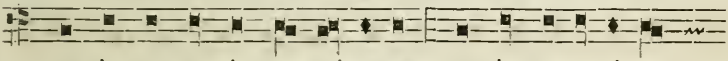


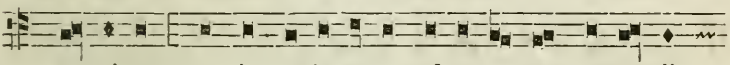
e-nim de tu-a glo-ri-a, re-velan-te te cre-dimus,

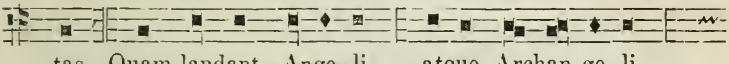


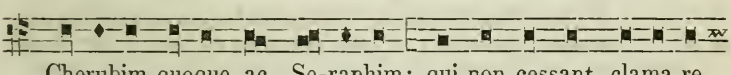


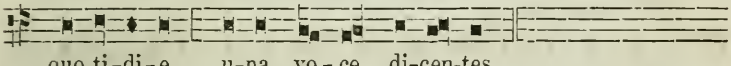








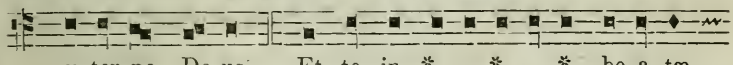


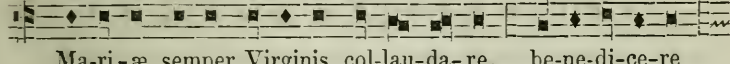


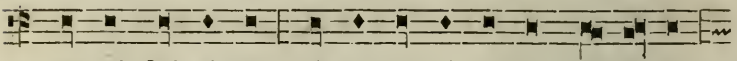
9. In Festis B. Mariæ.

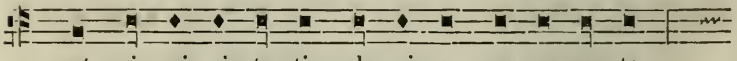
Dicitur in Festis B. Mariae (excepto Festo Purificationis, in quo dicitur de Nat. Dni), et per eorum Octavas, etiam in Festis infra eas occurrentibus, si propriam non habuerint.

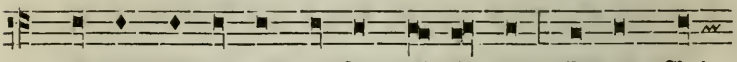
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper, et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens *(ut in 1.)*,

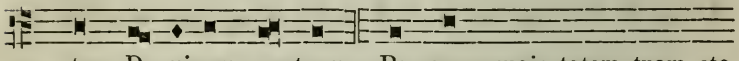










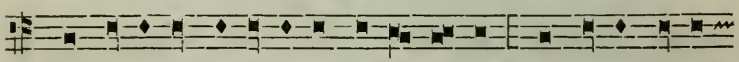


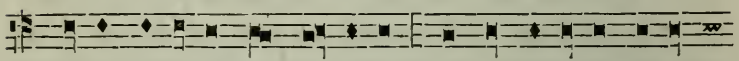
(ut in 3.).

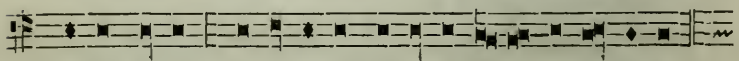
10. De Apostolis.

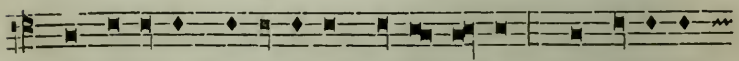
Dicitur in Festis Apostolorum et Evangelistarum (praeterquam in die S. Joannis Apostoli), et per Octavas eorum, et in Festis infra eas occurrentibus, nisi in eis propria assignetur.

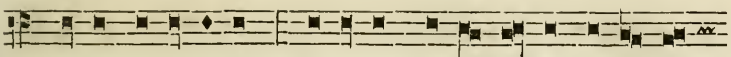
Per omnia etc.

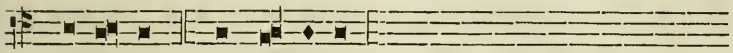








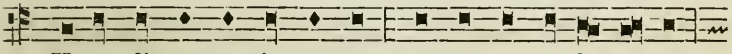


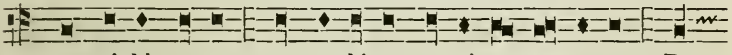


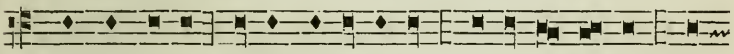
11. Præfatio communis.

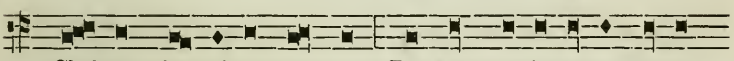
Dicitur in omnibus Festis Dupl. et per Octavas eorum: et in omnibus Semidupl., ubi propria non habetur.

Per omnia etc.







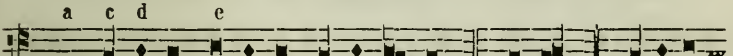


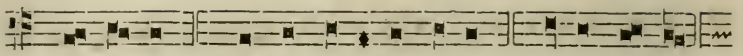
(ut in 3.).

Cantus Præfationum ferialis.

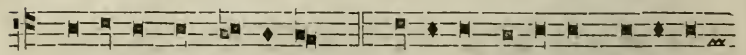
1. In Quadragesima.

Dicitur in diebus ferialibus Quadragesimae, a Feria quarta Cinerum usque ad Sabbatum ante Dominicam Passionis inclusive.

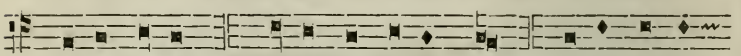




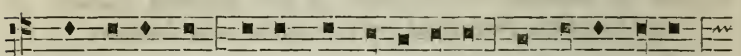
vo-biscum. *R.* Et cum Spiri-tu tu-o. *V.* Sursum cor-da.



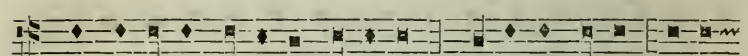
R. Habemus ad Do-minum. *V.* Grati-as a-gamus Domi-no



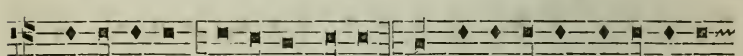
De-o nostro. *R.* Dignum et justum est. Ve-re dignum,



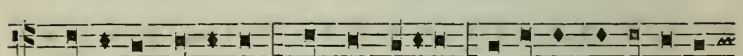
et justum est, æquum et sa-lu-ta-re, nos ti-bi semper,



et u-bique gra-ti-as a-ge-re. Domi-ne sancte, Pater

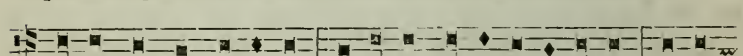


omni-potens, æ-terne De-us. Qui corpo-ra-li je-ju-ni-o

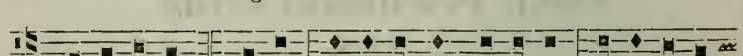


vi-ti-a comprimis, mentem e-levas, virtu-tem largi-ris, et

præmia: per Christum Dominum nostrum. Per quem majestatem



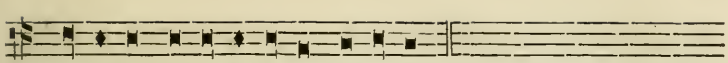
tu-am laudant An-ge-li, ad-orant Domi-na-ti-o-nes, tremunt



Po-te-states. Cœ-li, cœ-lorumque Virtu-tes, ac be-a-ta

Seraphim so-ci-a ex-ul-ta-ti-o-ne conce-lebrant. Cum

quibus et nostras voces, ut admit-ti jubeas, de-precamur,

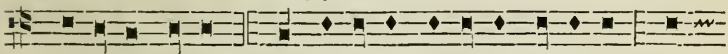


suppli-ci confes-si-o-ne di-centes.

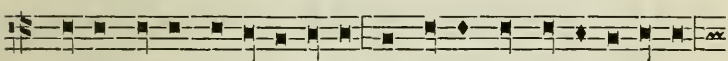
2. De S. Cruce.

Dicitur in diebus ferialibus a Dominica Passionis usque ad Feriam quintam in Coena Domini exclusive: et in Missis votivis de sancta Cruce.

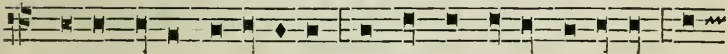
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens *(ut in 1.)*,



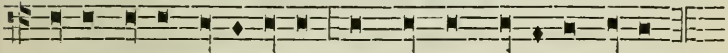
æ-ter-ne Deus. Qui sa-lutem huma-ni ge-ne-ris in



ligno crucis consti-tu-i-sti: ut un-de mors o-ri-e-ba-tur,



in-de vi-ta re-surge-ret: et qui in ligno vin-cebat, in

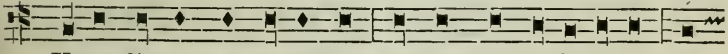


ligno quoque vince-re-tur: per Christum Dominum nostrum etc. *(ut in 1.)*.

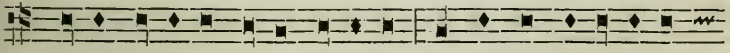
3. Tempore Paschali.

Dicitur in diebus ferialibus, et in Festis Simplicibus, ab Octava Paschae usque ad Ascensionem.

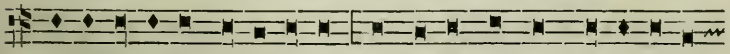
Per omnia etc. *(ut in 1.)*,



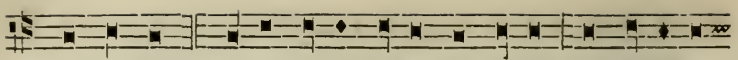
Ve-re dignum, et justum est, æquum et sa-lu-ta-re: Te



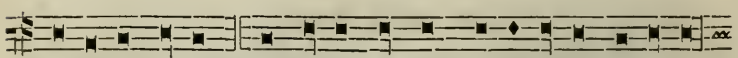
quidem Domi-ne omni tempo-re, sed in hoc po-tis-simum



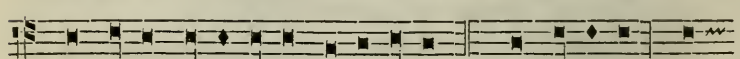
glo-ri-o-si-us prædi-ca-re, cum Pascha nostrum immo-la-tus



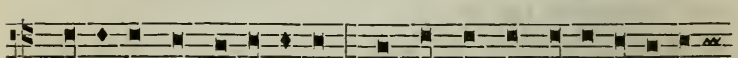
est Christus. I-pse e-nim verus est Agnus qui abstu-lit



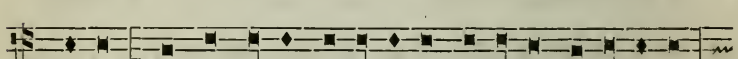
pecca-ta mundi. Qui mortem nostram mori-en-do destruxit,



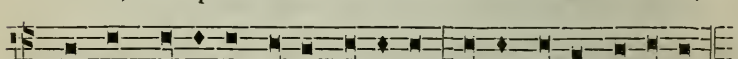
et vitam re-surgendo re-pa-ra-vit. **Et i-de-o** cum



An-ge-lis et Archangelis, cum Thronis et Domi-na-ti-o -



nibus, cumque omni mi-li-ti-a cœ-lestis ex-er-ci-tus,

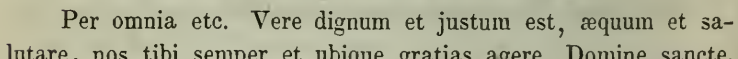


hymnum glo-ri-æ tu-æ ca-nimus, si-ne fi-ne di-centes.

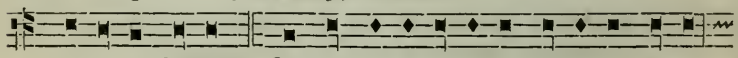
4. De Ss. Trinitate.

Dicitur in Missis votivis de Ss. Trinitate.

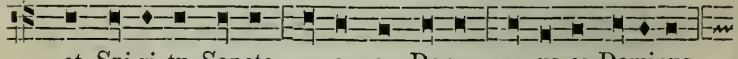
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens *(ut in 1.)*,



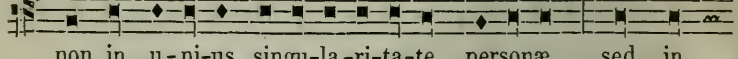
æ-ter-ne De-us. Qui cum u-ni-ge-ni-to Fi-li-o tu-o,



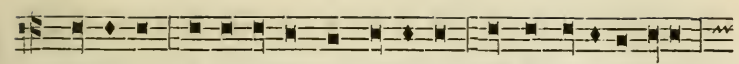
et Spi-ri-tu Sancto, u-nus es De-us, u-nus es Dominus:

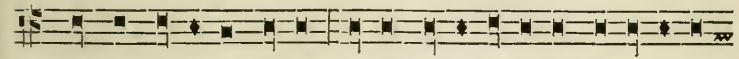


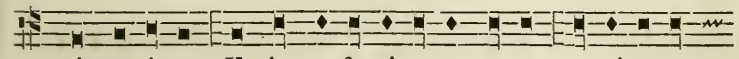
non in u-ni-us singu-la-ri-ta-te personæ, sed in

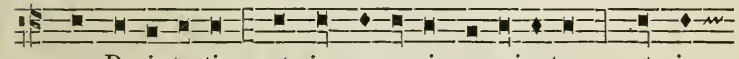


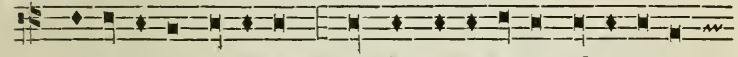
u-ni-us Tri-ni-ta-te substanti-æ. Quod e-nim de tu-a

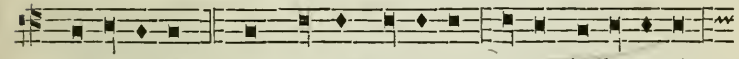

glo-ri-a re-velan-te te credimus, hoc de Fi-li-o tuo,

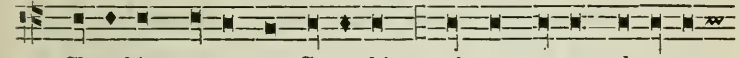

hoc de Spi-ri-tu Sancto, si-ne dif-fe-ren-ti-a discre-ti-o -

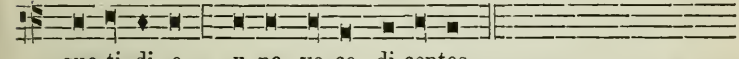

nis sentimus. Ut in confes-si-o-ne ve-ræ, sempi-ternæ -


que De-i-ta-tis, et in perso-nis propri-e-tas, et in


essen-ti-a u-ni-tas, et in ma-je-state ad-o-re-tur


æqua-li-tas. Quam laudant Ange-li, atque Archange-li,

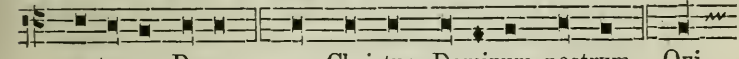

Cherubim quoque ac Se-raphim: qui non cessant clamare

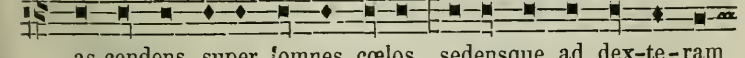

quo-ti-di-e, u-na vo-ce di-centes.

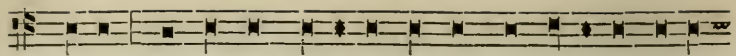
5. De Spiritu Sancto.

Dicitur in Missis votivis de Spiritu Sancto.

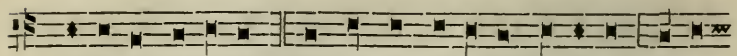
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens *(ut in 1.)*,


æ-ter-ne De-us: per Christum Dominum nostrum. Qui

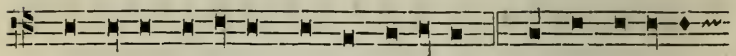

as-cendens super omnes cœlos, sedensque ad dex-te-ram



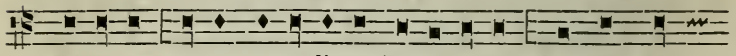
tu-am, promis-sum Spi-ritum Sanctum in fi-li-os ad-o -



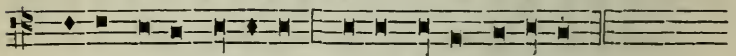
pti-o-nis ef-fu-dit. Quapropter profu-sis gaudi-is, to-tus



in or-be ter-rarum mundus ex-ul-tat. Sed et su-pernæ



Virtu-tes, atque an-ge-li-cæ Po-te-states, hymnum glo -

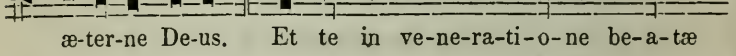


ri-æ tu-æ concinunt, si-ne fi-ne di-centes.

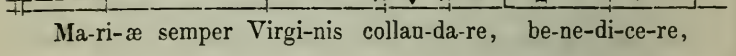
6. De beata Maria.

Dicitur in Missis votivis de B. Maria.

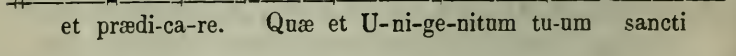
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens *(ut in 1.)*,



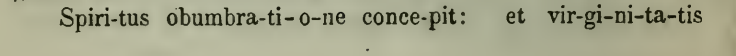
æ-ter-ne De-us. Et te in ve-ne-ra-ti-o-ne be-a-tæ



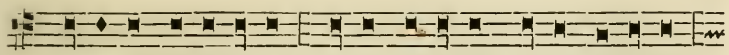
Ma-ri-æ semper Virgi-nis collau-da-re, be-ne-di-ce-re,



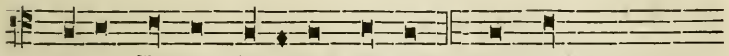
et prædi-ca-re. Quæ et U-ni-ge-nitum tu-um sancti



Spiri-tus obumbra-ti-o-ne conce-pit: et vir-gi-ni-ta-tis



glo-ri-a permanente, lumen æ-ternum mundo ef-fu-dit,

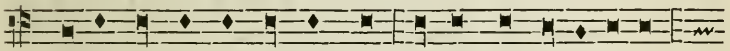


Jesum Christum Dominum nostrum. Per quem etc. *ut in 1.*

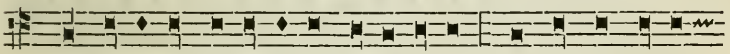
7. De Apostolis.

Dicitur in Missis votivis de Apostolis.

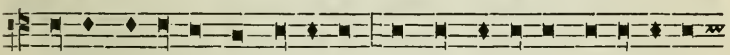
Per omnia etc. *(ut in 1.),*



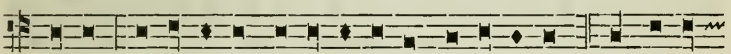
Ve-re dignum, et justum est, æquum et sa-lu-ta-re:



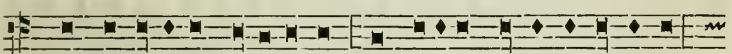
Te Domi-ne suppli-ci-ter ex-o-ra-re, ut gregem tu-um



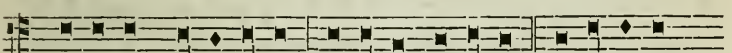
pastor æ-terne non de-seras: sed per be-a-tos A-po-stolos



tu-os, conti-nu-a prote-cti-o-ne cu-stodi-as. Ut i-is-



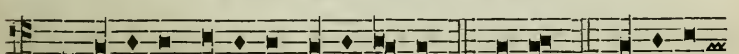
dem recto-ribus gubernetur, quos operis tu-i vi-ca-ri-os



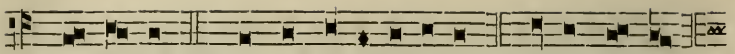
e-i-dem contu-li-sti præes-se pa-stores. Et i-de-o etc.
ut in 3.

8. De Nativitate Domini.

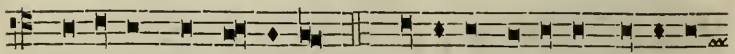
Dicitur in Missis votivis de Sanctissimo Sacramento et de Sanctissimo Nomine Jesu.



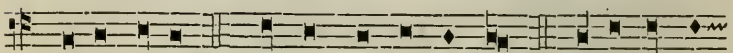
Per omni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum. *R.* Amen. *V.* Dominus



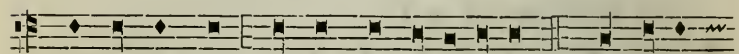
vo-biscum. *R.* Et cum spi-ri-tu tu-o. *V.* Sursum cor-da.



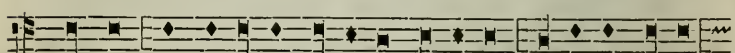
R. Habemus ad Do-minum. *V.* Grati-as a-gamus Do-mino



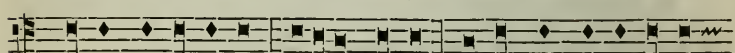
De-o nostro. *R.* Dignum et justum est. Ve-re dignum,



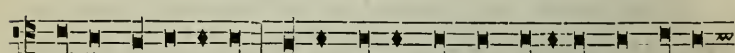
et ju-stum est, æquum et sa-lu-ta-re, nos ti-bi



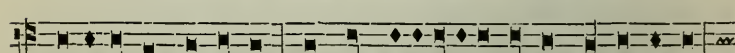
semper, et u-bique gra-ti-as a-ge-re: Domi-ne sancte,



Pa-ter omnipotens, æterne De-us. Qui-a per in-carna-ti

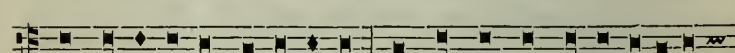


Verbi myste-ri-um, nova mentis nostræ o-culis lux tu-æ



clari-ta-tis in-fulsit: ut dum vi-sibi-liter Deum cognoscimus,

per hunc in in-vi-si-bi-lium a-morem ra-pi-amur. Et i-deo



cum Ange-lis et Archange-lis, cum Thronis et Do-mi-na-ti-o -

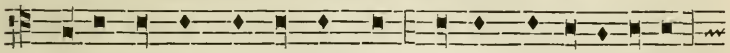
nibus, cumque o-mni mi-li-ti-a cœ-le-stis ex-er-ci-tus, hy -

mnum gló-ri-æ tu-æ cá-nimus, si-ne fi-ne di-céntes.

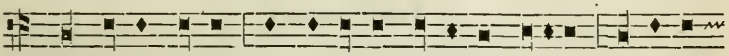
9. Præfatio communis.

Dicitur in Festis Simplicibus et in diebus Ferialibus, ubi propria non habetur, et in omnibus Missis Defunctorum.

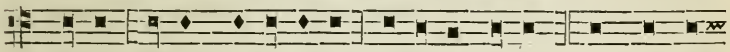
Per omnia sæcula etc. *(ut in 1.),*



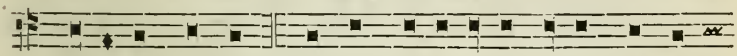
Vere dignum, et ju-stum est, æquum et sa-lu-ta-re,



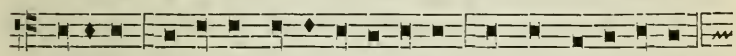
nos ti-bi semper et u-bique gra-ti-as agere: Do-mine



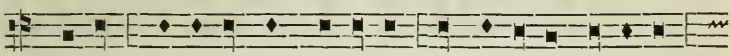
sancte, Pater omni-potens, æ-ter-ne De-us, per Christum



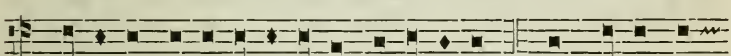
Dominum nostrum. Per quem maje-statem tu-am laudant



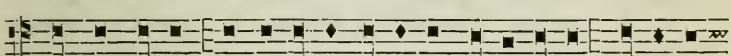
Angeli, ad-o-rant Domi-na-ti-o-nes, tremunt Po-te-states.



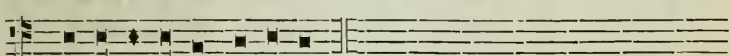
Cœ-li, cœ-lorumque Virtu-tes, ac be-a-ta Se-raphim,



so-ci-a ex-ul-ta-ti-o-ne conce-lebrant. Cum quibus et



nostras voces, ut admit-ti ju-be-as, deprecamur, suppli-ci



confes-si-o-ne di-centes.

Das Sanctus, je nach der Festzeit verschieden, schliesst sich enge an die Præfatio an. Während der Elevation verstummen Gesang und Orgelspiel. (Siehe §. 45 und Note 4.)

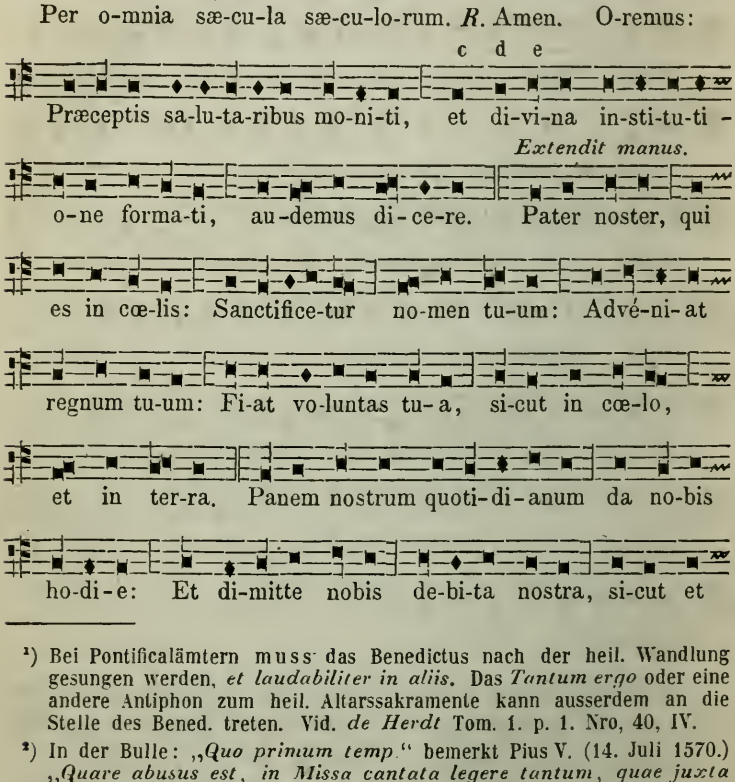
Die Choralmelodie des Benedictus sollte ohne Unterbrechung mit dem Sanctus verbunden werden, doch hat sich die

Gewohnheit festgesetzt, erst nach der heil. Wandlung den Vortrag des Benedictus zu beginnen. [1])

§. 27. Pater noster. Communio.

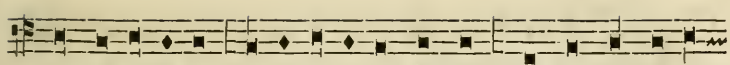
Das Pater noster wird in feierlichem oder ferialem Tone gesungen. [2])

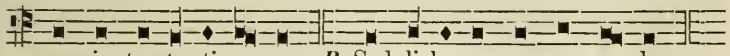
1. Tonus festivus.



[1]) Bei Pontificalämtern muss das Benedictus nach der heil. Wandlung gesungen werden, *et laudabiliter in aliis.* Das *Tantum ergo* oder eine andere Antiphon zum heil. Altarssakramente kann ausserdem an die Stelle des Bened. treten. Vid. *de Herdt* Tom. 1. p. 1. Nro, 40, IV.

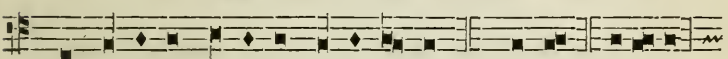
[2]) In der Bulle: „*Quo primum temp.*" bemerkt Pius V. (14. Juli 1570.) „*Quare abusus est, in Missa cantata legere tantum, quae juxta ritum, modum et normam Missalis cantari debent, uti fit, quando Epistola vel Praefatio abrumpitur, cantus Pater noster omittitur vel truncatur etc.*"

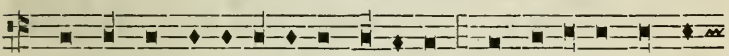




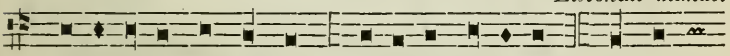
2. Tonus ferialis.

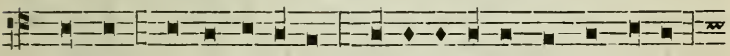
Diciur in Festis simplicibus,[1]) in diebus ferialibus et in Missis Defunctorum.

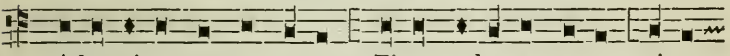


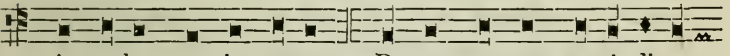


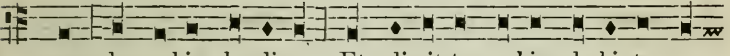
Extendit manus.

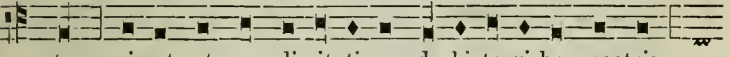






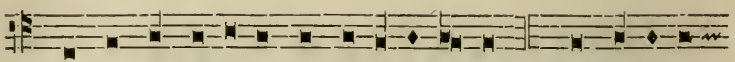


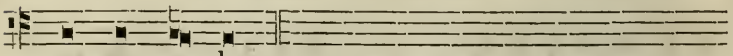




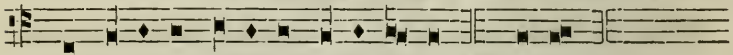
---

[1]) Auch bei Votivämtern, die nicht solemnen sondern privaten Charakter haben.

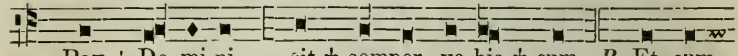


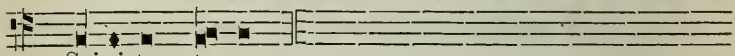


Dextera tenens particulam super Calice, sinistra Calicem, dicit:



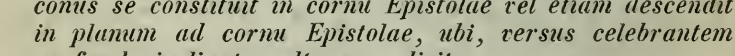
Cum ipsa particula signat ter super Calicem, dicens:

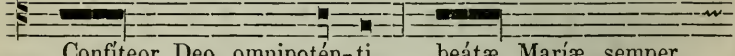


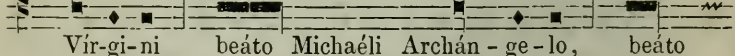


II. Dem *Pax Dni* schliesst sich das *Agnus Dei* an, das im greg. Choral bei jeder Textwiederholung einen eigenen Melodieensatz hat, verschieden je nach der Festzeit. — Erst nach der *sumtio sanguinis* des Priesters darf die *Communio* vom Chore begonnen werden. Sie besteht aus einem Psalmabschnitt oder andern heil. Schriftworten, deren Sinn sich dem des Introitus und Offertorium's anschliesst.

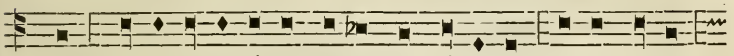
Anmerk. *„Si Communio in Missa solemni distribuitur, Diaconus se constituit in cornu Epistolae vel etiam descendit in planum ad cornu Epistolae, ubi, versus celebrantem profunde inclinatus alta voce dicit:*



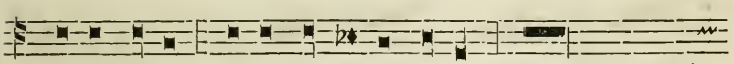




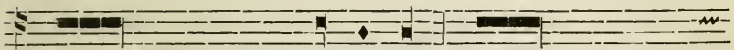
ómnibus Sanctis et ti-bi, Pa-ter quia peccávi ni -



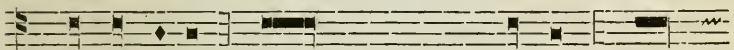
mis co-gi-ta-ti-ó-ne verbo et ó-pe-re; me-a culpa,



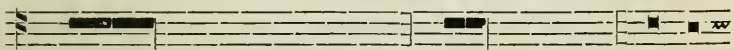
me-a culpa, me-a má-xi-ma culpa. Ideo precor beá -



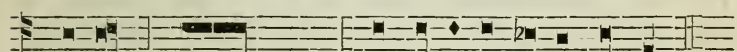
tam Maríam semper Vír-gi-nem, beátum Michaélem



Archán-gelum, beátum Joánnem Baptístam, sanctos



Apóstolos Petrum et Paulum, omnes Sanctos, et te



pa-ter oráre pro me ad Dóminum Deum nostrum. —

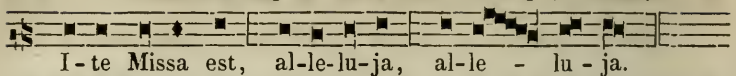
. . . . Diaconus respondet „Amen.“ Non impedit, quominus in numerosa Communionis distributione cantetur Ps. aut hymn. de ss. Sacr. ad populum excitandum, movendum et laetificandum.“ —

§. 28. Ite Missa est. Benedicamus Domino.

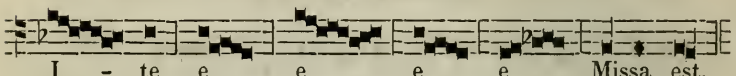
Nach den Orationen der Postcommunio wird das *Dominus vobiscum* mit seinem *Resp.* in Einem Tone gesungen, und dann vom Priester oder Diakon eine der folgenden Entlassungsformeln. Der Chor antwortet auf gleiche Weise[1]) mit *Deo gratias.*

[1]) Nicht mit leerem Orgelgetöse, stürmischen Fanfaren, ungehörigen, die Choralmelodie nicht berücksichtigenden Harmonieen, — oder gänzlichem Schweigen, sondern in würdevoller Weise, wo möglich mit Begleitung der Choralmelodie durch die Orgel.

1. Vom Charsamstag bis zum weissen Sonntag (*exclusive*).



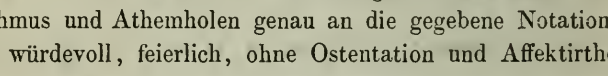
2. In Festis Solemnibus.



Die Dir. chori bemerken zu diesem Tonus: *Romana Ecclesia*[1]*) non solet uti simili Tono communiter.* Jedenfalls drängt sich die Frage auf: „Was ist Festum solemne?“ Lohner[2]) entscheidet sich dahin: „Von den Festis dupl. I. classis seien alle, von denen II. classis die *Festa ss. Trinitatis et Circumcisionis*[3]*)* als solemne zu behandeln.“

Weder das lästige Hinausdehnen, noch das hastige Herabschnurren dieser Melodie ist zu billigen. Man halte sich im Rhythmus und Athemholen genau an die gegebene Notation, und singe würdevoll, feierlich, ohne Ostentation und Affektirtheit.

3. In Festis Duplicibus.



Dieser Melodie bedient man sich nach röm. Praxis an den Apostelтagen,[4]) dupl. II. classis, maj. et min. Die einzelnen Sätze sollen fliessend und schön rhythmisirt, nicht stossweise und gebrochen vorgetragen werden.

---

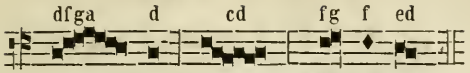
[1]) Will sagen die sixtin. Kapelle. In den übrigen Kirchen Rom's ist diese Gesangsweise sehr im Gebrauch.

[2]) Instructio pract. de sacrificio Missae; Dil. 1676.

[3]) *Circumcisio* als Oktav von *Nativitas* hat nach röm. Praxis und in der sixtin. Kapelle das *Ite Missa est de Beata*, ebenso wie *Corpus Dni* mit seiner Oktav.

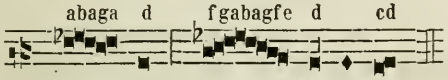
[4]) Das Fest der heil. Apostel Petrus und Paulus hat als *Fest. dupl. I. cl.* das solemne Ite Missa est; vide *Lohner* l. c. p. 94.

4. In Missis Beatae Mariae, in Oct. Corp. et Nativ. Dni.

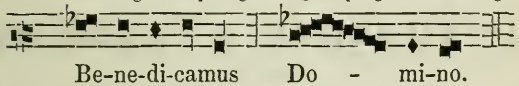


Die kl. Terz d—f darf nicht in eine Quart verwandelt werden. Der Ganzton c—d (statt cis—d) ist nicht zu übersehen.

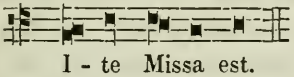
5. In Dominicis infra annum, in fest. semidupl., et infra Octavas, quae non sunt Beatae Mariae.



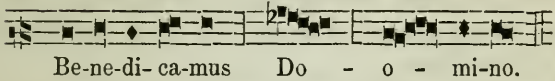
An. den Sonntagen Septuag. — Quinquag. ist zu singen:



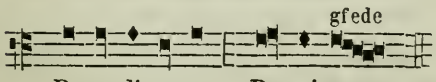
6. In Festis Simplicibus, et Feriis temp. Paschali.



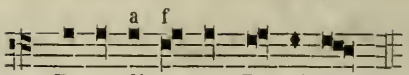
7. In Dominicis Adv. et Quadrag.



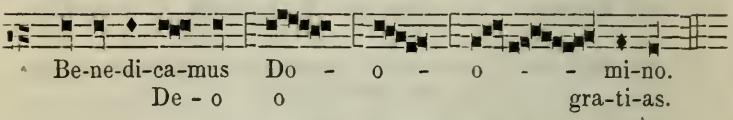
8. In Feriis per Annum.



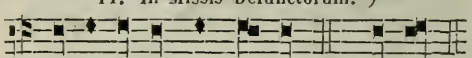
9. In Feriis Adv. et Quadrag. [1])



10. In Missa Vigiliae Nat. Dni, in Festo Ss. Innocentium, et in Missis Votivis pro re gravi, quando non [2]) dicitur *Gloria in excelsis.*



11. In Missis Defunctorum. [3])



Die kirchlichen Tagzeiten.

§. 29. Die kirchliche Psalmodie.

1. Die Art und Weise, wie die Psalmen nach bestimmten Melodieen gesungen werden, heisst Psalmodie. Den ersten acht Octavengattungen entsprechend gibt es für alle Psalmen (mit theilweiser Ausnahme des 113. *In exitu*) acht wesentlich verschiedene Melodieen, die man Psalmentöne, *Toni Psalmorum,* nennt. Die Antiphone, mit der diese Gesangsformeln verbunden und deren Einleitung und Abschluss sie sind, hat den gleichen *modus* wie der Psalm.

2. Nachfolgende Vorbemerkungen und Erklärungen dürften

---

[1]) Diese Gesangsweise beginnt schon vom Aschermittwoch an, (obgleich *officium divinum per annum*) weil auch *Praefatio quadr., Oratio super popul. et Or.* 3. *Fidelium.*

[2]) Bei den Votivmessen mit *Gloria* richtet sich der Tonus des *Ite Missa est* nach dem Tonus des *Gloria.*

[3]) Etiamsi tantum pro uno celebratum fuisset, dicitur in Plurali: *Requiescant.*

genügen, um die Kunst des Psallirens, die mehr durch Uebung zu lernen ist, theoretisch grundzulegen.

a) Jedem Psalm geht die treffende Antiphon voraus, die bei einem fest. dupl. vor und nach[1]) dem Psalm gesungen werden soll. Bei Festen niedrigeren Ranges, von Semidupl. an, werden nur ein paar Worte der Antiphon vor dem Psalm angegeben, und dieselbe erst nach dem Psalm vollständig gesungen.

b) Der erste Theil eines jeden Psalmtones bleibt sich immer gleich, der zweite Theil nach dem * *(asteriscus)* hat beim I., III., IV., VII. und VIII. Ton mehrere Veränderungen, die man *Finalis, Differentia,* „Ausgang," *Terminatio,* „Schlusscadenz" nennt.

c) Die Intonation des ersten Verses der Psalmen ist solemn (feierlich) oder ferial (für niedere Feste.)

d) Bei der solemnen Intonation wird nur der erste Vers mit der kleinen melodischen Phrase am Anfange (die darum auch *initium* oder *inchoatio* heisst) gesungen. Bei allen folgenden Versen fällt das initium weg.

e) Die kleine Cadenz in der Mitte des Verses, unmittelbar vor dem *, heisst *medium, mediatio,* „Mittelcadenz".

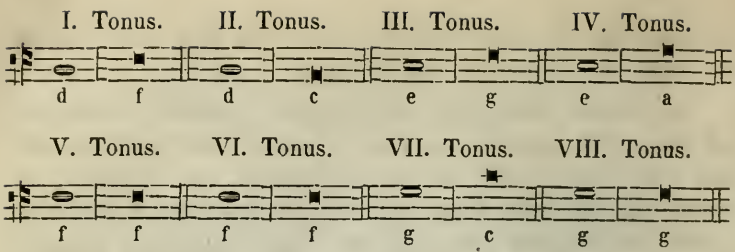
f) Nach der Antiphon ist in den Chorbüchern der zweite Theil des zu singenden Psalmtones, die Finalis vorgezeichnet, und oft sind unter die Noten der Finale die Buchstaben E V O V A E gesetzt. Diess sind die Vokale von *seculorum Amen,* da jeder Psalm regelmässig mit *Gloria Patri etc.* schliesst.

g) Um den nach der Antiphon zu singenden Psalm sicher und richtig anstimmen und fortführen zu können, beachte man die Schlussnote der Antiphon und die Anfangsnote des Psalmes, die in folgender Tabelle zusammengestellt sind:[2])

---

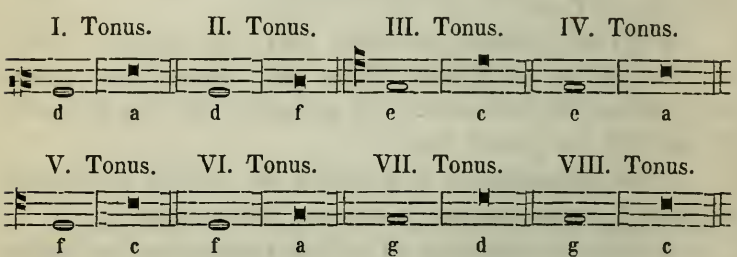
[1]) Ein Interludium der Orgel kann dem Cleriker Zeit bieten, die Aniphon nach dem Psalm still zu recitiren.

[2]) Auch beim *Introitus* gelten diese Schluss- und Anfangsnoten; nicht aber beim *Gloria Patri* in den Respons. der Nocturnen.

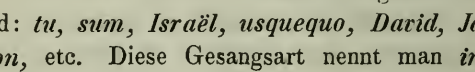


Diese Zusammenstellung gilt für die *cantica* und die *Toni Psalmorum festivi.*

Für die *Toni Psalmoram feriales* diene folgende Tabelle, welche zugleich die Schlussnote der Antiphon und die erste Note der Differenz oder *Finalis* (dieser Ton ist zugleich Dominante) für jeden Psalmton angibt.



h) Wenn in der Mitte des Psalmverses, vor dem *asteriscus,* ein einsilbiges, unbeugbares oder hebräisches Wort steht, so wird beim II., IV., V. und VIII. Psalmton die letzte Note ausgelassen und mit dem Ton über der Dominante geschlossen. Solche Wörter sind: *tu, sum, Israël, usquequo, David, Jacob, Jerusalem, Sion,* etc. Diese Gesangsart nennt man *intonatio in pausa correpta.* z. B.



i) Sind die ersten Worte der Antiph. mit den Worten des 1. Psalmverses gleichbedeutend, so werden letztere *in fest. semid.*

und *simpl.* nicht mehr gesungen. Im *Offic. de Dnca* z. B. lautet die Antiph. zum 109. Psalm: *Dixit Dnus* etc.; der 1. Psalmvers beginnt also mit *Domino meo.*

Anmerk. 1. Wenn viele Sänger sich beim Psalliren betheiligen, so muss Jeder ohne Zögerung auf ein und derselben Silbe mit den andern steigen oder fallen, je nach der Melodie des treffenden Psalmtones. Man hat daher diese Silben in neueren Choralwerken meistens mit verschiedener Schrift gedruckt oder mit Strichen versehen. Sehr einfach und praktisch ist die Methode, welche in dem Büchlein *Psalmi Vesperarum* für die Psalmen der Sonn- und Festtagsvespern durchgeführt ist. (Verlag von *Fr. Pustet in Regensburg.*) Ueber den Silben der Mittel- und Schlusscadenz eines jeden Verses stehen 8 Ziffern, weil es ebensoviele Psalmentöne gibt. Ueber welcher Silbe man also die Ziffer I, 2, 3 u. s. w. stehen sieht, da ist auch von allen die Mittel- und Schlusscadenz zu beginnen. Näheres in der Vorbemerkung zum Heftchen. Um einem grösseren Chor das Aufschlagen der jedesmal treffenden Psalmen, Töne, Hymnen etc. zu ersparen oder zu erleichtern, kann jährlich eine Tabelle etwa mit folgender Einrichtung autographirt werden.

Mensis.	Dies.	Ps. I.	Ps. II.	Ps. III.	Ps. IV.	Ps. V.	Hymnus.	V. et R.	Magn.	Commemorat.
August.	28.	109. III/1	110. III/1	111. I/1	112. I/3	116. IV/1	Deus tuorum ... 422	85	I/2	90, 28, 91.

Die Ziffer 109. etc. bedeutet den 109. Psalm *Dixit Dnus,* die röm. Ziffer III den Psalmton, die arab. 1 die *Finalis,* also III. Ton, 1. Finale. Der Hymnus ist nach *Mettenleiters Enchiridion* Seite 422 citirt. Die Ziffern bei *V., R.* und *Commemorat.* beziehen sich auf die am Ende der Tabelle alphabetisch zusammengestellten und numerirten *V. et R.* aller Sonn- und Festtage des betreffenden Kirchenjahres. Das *Magnificat* ist I. Ton, 2. Ausgang.

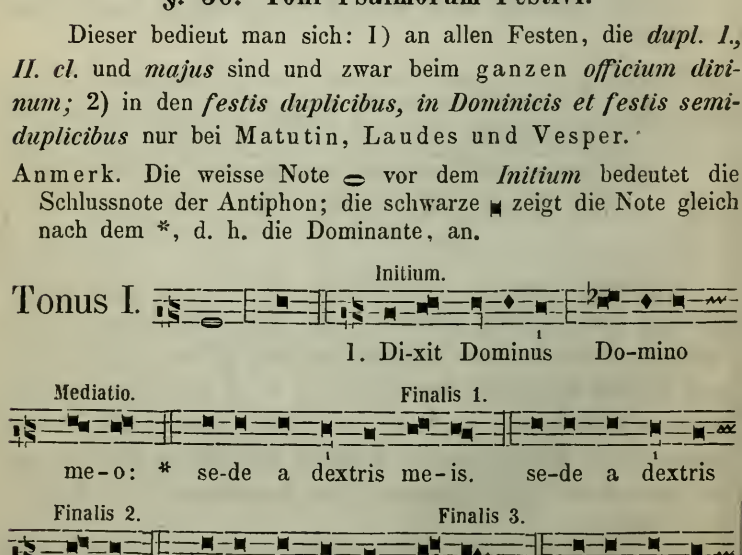
Natürlich wird sich diese Tabelle je nach der Diöcese oder Kirche verschieden gestalten.

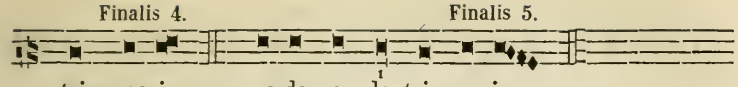
Anmerk. 2. In den Brevierediționen von *Fr. Pustet* in Regensburg sind bei den Antiph. immer auch die treffenden Psalmtöne verzeichnet. Steht die Ziffer 1, 3 etc. allein, so bedeutet es 1. Ton, 1. Finale, III. Ton, 1. Finale etc. Steht ein d, r, m f, s, l nach der Ziffer, so sind dadurch die Silben *do, re, mi fa, sol, la* angedeutet, d. h. die Schlussnoten der verschiedenen Finalen (mit Ausnahme der ersten) verzeichnet. Zum prakt. Gebrauch folgt hier eine Uebersetzung dieser Bezeichnungen in die gewöhnliche Angabe der Finalen. to. 1 s = I/2, 1 r = I/3, to. 1 l = I/4; to. 3 s = III/2, to. 3 l = III/3; to. 4 l = IV/2, to. 4 s = IV/3; to. 7 r = VII/2, to. 7 l = VII/3, to. 7 d = VII/4. Da diese Art Bezeichnung reine Privatsache eines Sängers von S. Peter war, wo sich die Ordnung und Melodie der Psalmtöne einigermassen von der Redaction Guidetti's unterscheidet, und da die S. R. C. ausdrücklich jeden Schein einer Approbation ihrerseits zurückweist, so hat diese, (überdiess bei vielen Antiphonen fehlerhafte und unrichtige) Finalangabe wenig praktische Bedeutung.

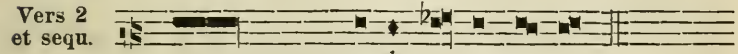
§. 30. Toni Psalmorum Festivi.

Dieser bedient man sich: 1) an allen Festen, die *dupl. I., II. cl.* und *majus* sind und zwar beim ganzen *officium divinum;* 2) in den *festis duplicibus, in Dominicis et festis semiduplicibus* nur bei Matutin, Laudes und Vesper.

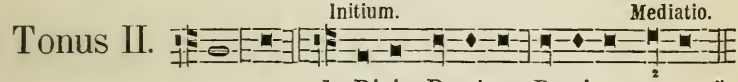
Anmerk. Die weisse Note ○ vor dem *Initium* bedeutet die Schlussnote der Antiphon; die schwarze ■ zeigt die Note gleich nach dem *, d. h. die Dominante, an.

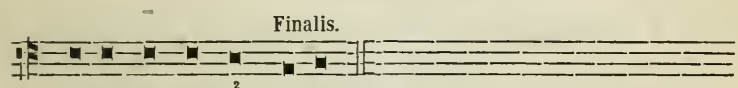


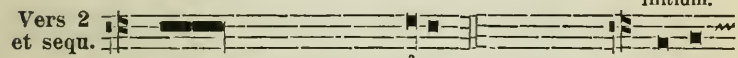


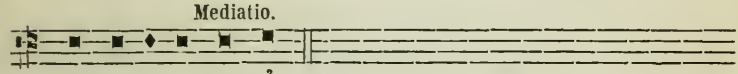


Tonus II.

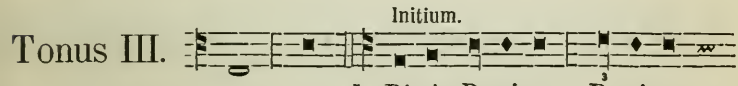


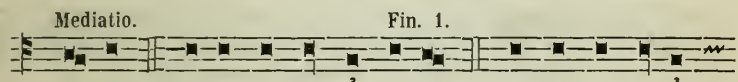


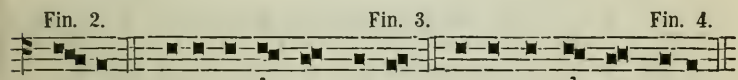


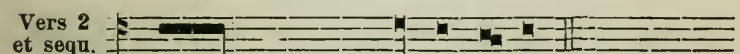


Tonus III.

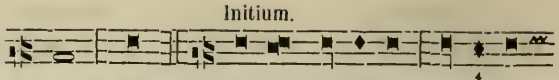


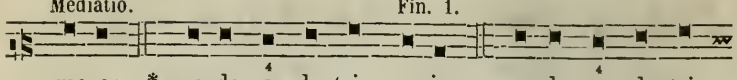


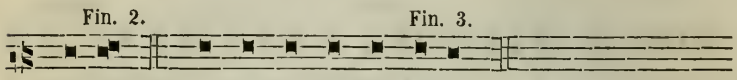


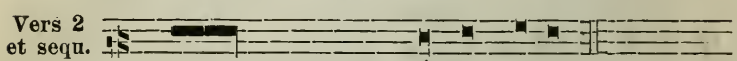


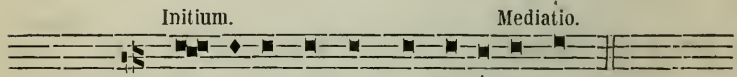
Tonus IV.





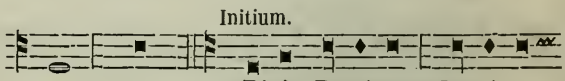


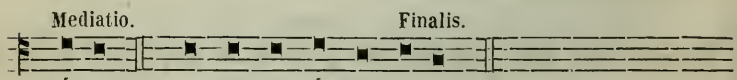


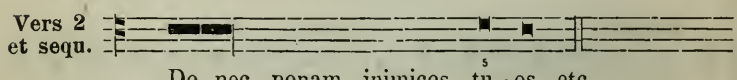


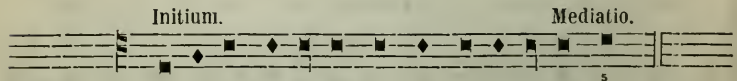
Ps. 115. 1. Cre-di-di propter quod lo-cutus sum: etc.

Tonus V.



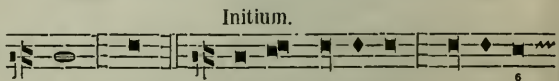




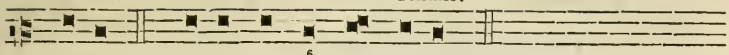


Ps. 138. 1. Domi-ne proba-sti me et cogno-vi-sti me. etc.

Tonus VI.

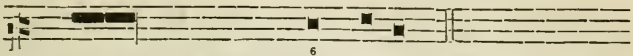


Mediatio. Finaiis.



me-o: * se-de a dex-tris me-is.

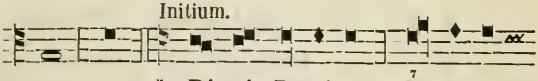
Vers 2 et sequ.



Donec ponam inimi-cos tu-os. etc.

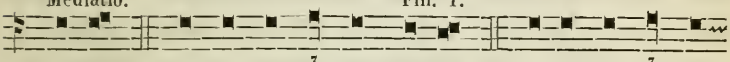
Tonus VII.

Initium.



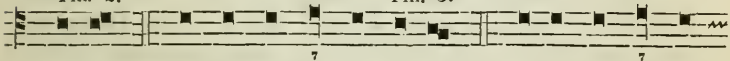
1. Di-xit Dominus Do-mino

Mediatio. Fin. 1.



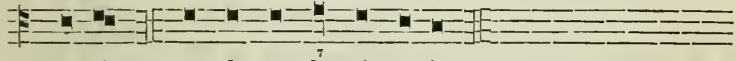
me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a dextris

Fin. 2. Fin. 3.



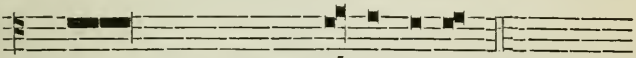
me-is. se-de a dextris me-is. se-de a dextris

Fin. 4. Fin. 5.



me-is. se-de a dextris me-is.

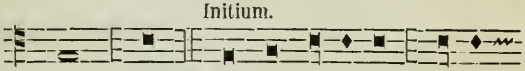
Vers 2 et sequ.



Do-nec po-nam ini-mi-cos tu-os. etc.

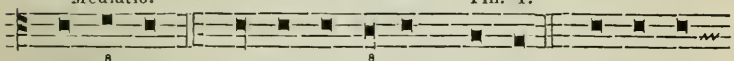
Tonus VIII.

Initium.



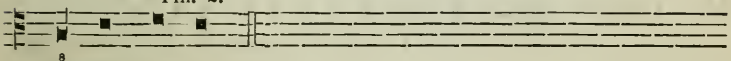
1. Di-xit Do-minus Domi -

Mediatio. Fin. 1.



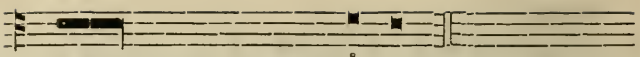
no me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a

Fin. 2.



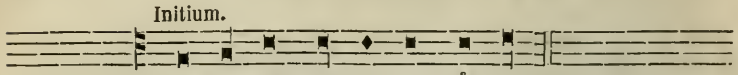
dex-tris me-is.

Vers 2 et seqn.



Donec ponam inimicos tu-os. etc.

Initium.



Ps. 131. 1. Me-men-to Do-mi-ne Da-vid. etc.

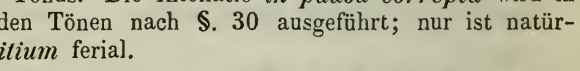
§. 31. Toni Psalmorum Feriales. Cantica.

I. Der Tonus ferialis wird gebraucht: *1) in Festis duplicibus minoribus, Dominicis et Fest. semid.* bei Prim, Terz, Sext, Non und Complet, *2) in Festis simplicibus* et *in Feriis* beim ganzen Officium, sowie im *Officium Defunctorum.*

Anmerk. Da die *Toni festivi* und *feriales* nur im *initium* und theilweise in der *mediatio* verschieden sind, die Finalen aber miteinander gemein haben, so genügt es, die erste Vershälfte anzuführen. Wie der erste, so sind alle folgenden Psalmverse eines jeden Tonus. Die Intonatio *in pausa correpta* wird in den treffenden Tönen nach §. 30 ausgeführt; nur ist natürlich das *initium* ferial.

I. Tonus.

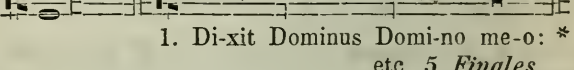
Initium. Mediatio.



1. Di-xit Dominus Domi-no me-o: * etc. *5 Finales.*

II. Tonus.

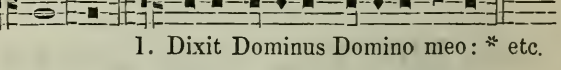
Initium. Mediatio.



1. Dixit Dominus Domino meo: * etc.

III. Tonus.

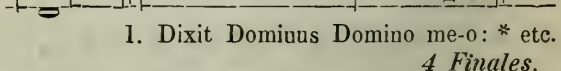
Initium. Mediatio.



1. Dixit Dominus Domino me-o: * etc. *4 Finales.*

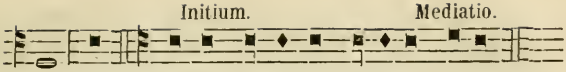
IV. Tonus.

Initium. Mediatio.



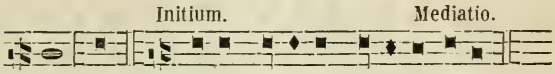
1. Dixit Dominus Domino meo: * etc. *3 Finales.*

V. Tonus.



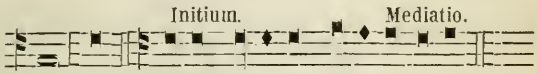
1. Di-xit Dominus Domino me-o: * etc.

VI. Tonus.



1. Dixit Dominus Domino meo: * etc.

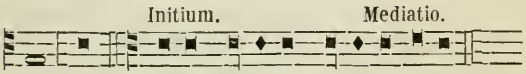
VII. Tonus.



1. Dixit Dominus Domino meo: * etc.

5 Finales.

VIII. Tonus.



1. Dixit Dominus Domino meo: * etc.

2 Finales.

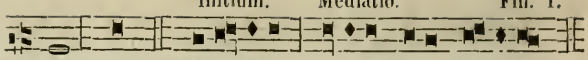
II. Aus der Regel, welche sich in den Antiphonarien[1]) von 1630, 1669 und 1683 findet, und dort auch praktisch angewendet ist: *„Cantica semper inchoantur et terminantur solemniter, etiam in Officio feriali vel Defunctorum“* —, folgt unabweislich, dass *Magnificat* und *Benedictus* bei jedem Gebrauch, in allen Versen, feierlich intonirt und zu Ende gesungen werden müssen.

Der erste Vers des *Magnificat* hat für die gewöhnliche Psalmodie zu wenig Silben, und wird in nachstehender Weise intonirt. Der zweite und die folgenden Verse, sowie der erste und alle Verse des *Benedictus* werden nach §. 30 gesungen, nur beim *initium* des II., VII. und VIII. Tonus findet eine kleine Bereicherung der Modulation statt, wie sie unten angegeben ist. Die Ausgänge sind wie in §. 30.

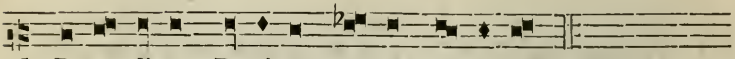
---

[1]) Die 4 Directorien enthalten keine Anweisung, die *Cantica* zu singen.

I. Tonus.

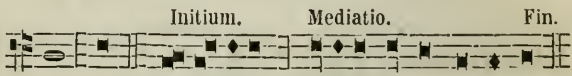


1. Magnificat anima mea Dominum.

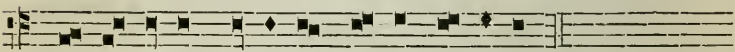


1. Be-ne-dictus Dominus De-us I-sra-ël; * etc.
2. Et ex-ul-ta - vit Spi-ritus me - us; * etc.

II. Tonus.

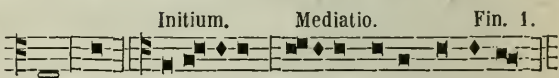


Magnificat * anima me-a Dominum.



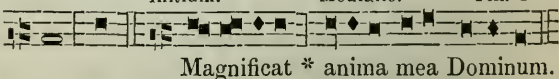
1. Be-ne-dictus Dominus De-us I-sra-ël.[1]) * etc.
2. Et exul-tavit Spi-ri-tus me - us. * etc.

III. Tonus.



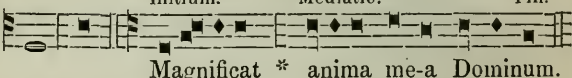
Magnificat * anima mea Dominum.

IV. Tonus.



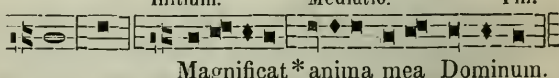
Magnificat * anima mea Dominum.

V. Tonus.



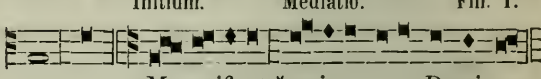
Magnificat * anima me-a Dominum.

VI. Tonus.



Magnificat * anima mea Dominum.

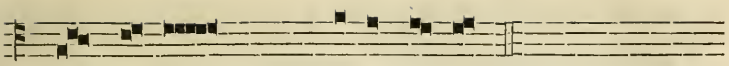
VII. Tonus.



Ma-gnificat * anima mea Dominum.

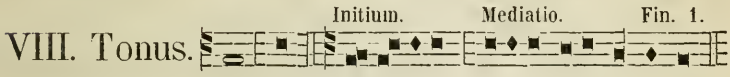
---

[1]) Hier wird auch die *pausa correpta* vernachlässigt.

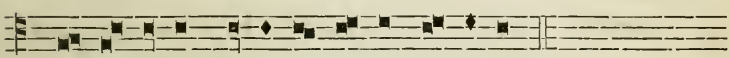


1. Be - ne-dictus Dominus De-us Isra-ël: * etc.
2. Et ex-ul-ta-vit Spi-ri-tus me-us; * etc.

VIII. Tonus.



Magnificat * anima mea Dominum.

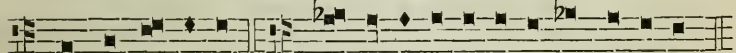


1. Be-ne-dictus Do-minus De-us I-sra-el. * etc.
2. Et ex-ultavit Spi-ri-tus me - us * etc.

§. 32. Tonus peregrinus.

Für den 113. Psalm *In exitu Israël* hat sich eine eigene Melodie gebildet, die aus dem I. und VIII. modus zusammengesetzt ist, und *Tonus mixtus* (auch *peregrinus,*[1]) *irregularis)* heisst. Dieser *Tonus irregularis*[2]) wird beim 113. Psalm nur dann angewendet, wenn die Antiphon *Nos qui vivimus* zu singen ist. Daher richtet sich der 113. Psalm an den Adventsonntagen, am heil. Dreikönigs-, Oster-, Pfingst- und Dreifaltigkeits-Feste, sowie *tempore Paschali* nach dem Tone der treffenden Antiphon, denn diese muss mit dem Psalm stets ein Ganzes bilden.

Der erste Vers des *Tonus peregrinus* und die Antiphon lauten, wie folgt.

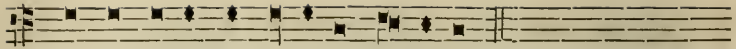


Nos qui vi-vimus. In e-xi-tu I-sra-ël de Aegypto, *

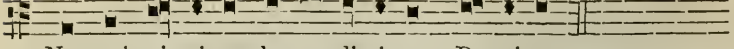
---

[1]) Nach *Gerbert* stammt der *T per.* aus Frankreich, wo ihn die röm. Sänger, welche im 9. und 10. Jahrh. dorthin gesendet wurden, hörten und in Rom einbürgerten.

[2]) Der übrigens bei Versetzung des F- in den C-Schlüssel ein Beispiel des IX. modus abgeben kann.

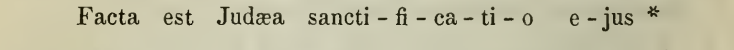


domus Jacob de po-pu-lo bar-ba-ro.

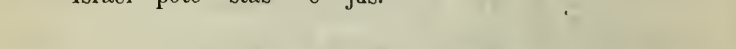


Nos qui vi-vimus be-ne-di-cimus Do-mi-no.

Die folgenden 28 Verse werden einfacher in folgender Weise gesungen:



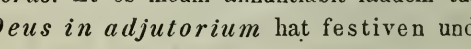
Facta est Judæa sancti-fi-ca-ti-o e-jus *



Israël pote-stas e-jus.

§. 33. Matutin. Laudes.

1. Alle festiven und ferialen Matutinen beginnen mit:



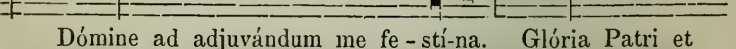
Hebdomad. Dómine lábia mea apéries.

Chorus. Et os meum annuntiábit laudem tuam.

Das *Deus in adjutorium* hat festiven und ferialen Ton. [1])

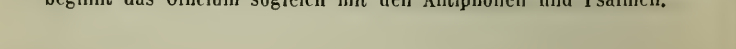
1. Tonus *Deus in adjutorium* in Festo dupl. et semid.

Hebdomad.



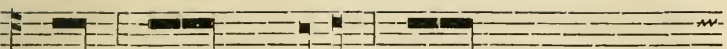
De-us in ad-ju-tó-ri-um me-um in-tén-de.

Chorus.

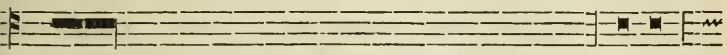


Dómine ad adjuvándum me fe-stí-na. Glória Patri et

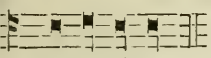
[1]) Auch die Laudes. Horae minores. Vesper und Complet haben diese festive resp. feriale Intonation. Im Officium hebdom s. und def. aber beginnt das Officium sogleich mit den Antiphonen und Psalmen.



Fílio, et Spirítui sancto; sicut erat in princípio, |

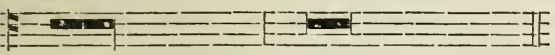


et nunc et semper, | et in sæcula sæculórum, Amen.



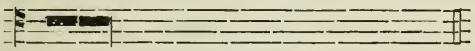
Von Septuages. bis zum Gründonnerstage statt *Alleluja:*

Al-le-lú-ja.



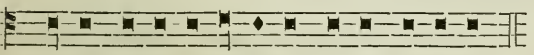
Laus tibi Dómine, rex ætérnæ glóriæ.

2. Tonus *Deus in adjutorium* in Festo simplic. et Feriis ad Matut.

Hebdomad.  *Chorus*

Deus in adjutórium meum inténde. wie oben.

3. Tonus in fest. simpl. et Feriis ad Laudes aliasque horas.



V. Deus in ad-ju-tó-ri-um meum in-ténde. *Chorus* wie oben.

Die Gesangsweisen zum Invitatoriums-Psalme *Venite exultemus* finden sich für die acht Toni feierlich, für den IV. und VI. Ton auch ferial im *Antiphon.* und *Director.* Die Cantores [1]) singen zuerst das treffende Invitatorium ganz, der Chor wiederholt es. Dann wird der Psalm *Venite* von den Cantores gesungen, während der Chor nach den einzelnen Psalmversen das ganze oder halbe *Invitatorium* wiederholt.

Im *Officium de Dnca et die solemni* intoniren die Sänger dem Hebdomadar den Anfang des Hymnus, der Hebdomadar

---

[1]) Genauere Angaben, wie bei den Vespern od. beim feierl. Officium im Chore die Pluvialisten als *Cantores*, der *Officiator* in der Person des *Vicarius*, *Canonicus*, *Dignitarius* oder *Episcopus* die Intonationen in bestimmter Ordnung und Reihenfolge auszuführen haben, finden sich in den liturg. Werken, kurz und bequem auch in Schneider's *Manuale Clericorum. Ratisbonae*, 1868. Die Notizen im *Mag. chor.* sind dem *Directorium chori* von *Guidetti* 1582 entnommen.

wiederholt diese Intonation. Ist das Officium nicht solemn oder *de Dnca,* so intonirt der Chor den Hymnus.

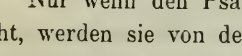
In Dnca et die solemni intonirt ein Cantor dem Hebdomadar die Anfangsworte der ersten Antiphon zur Matutin, der Hebdomadar repetirt diese Intonation. Ist das Officium nicht solemn oder *de Dnca,* so intonirt der Hebdomadar allein. In Festo duplici singt der Chor die Antiphon zu Ende.

Zwei Cantores intoniren dann den ersten Psalmvers; an Vigilien, Quatemper, und den Ferien im Advent und in der Fasten aber intonirt den I. Vers nur ein Cantor.

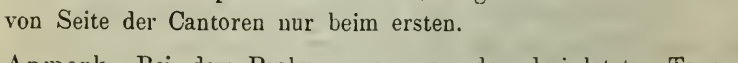
Ist der erste Psalm mit seiner Antiphon gesungen, so präcinirt *in Festis et Feriis* ein Cantor den assistirenden Canonikern nach ihrer Würde und Rangstufe die übrigen Antiphonen. Jeder Canonicus repetirt diese Intonation. Die übrigen Psalmen werden von den Cantores in der Ordnung, wie sie eben beim ersten Psalm angegeben wurde, intonirt.

Nur wenn den Psalmen unmittelbar eine Antiphon vorhergeht, werden sie von den Cantoren intonirt; folgen also mehrere Psalmen ohne Antiphon nacheinander, so geschieht die Intonation von Seite der Cantoren nur beim ersten.

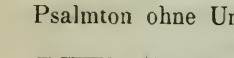
Anmerk. Bei dem Psalmengesang an den drei letzten Tagen der Charwoche wird jeder Psalm ohne den Vers *Gloria Patri* etc. geschlossen. Für die letzte Hälfte des letzten Verses hat sich ein eigener Ausgang gebildet, der bei jedem Psalmton ohne Unterschied angewendet wird, nämlich:



Z. B. Ps. 23., V. Ton, 10 Vers:
Alle langsam und kraftvoll.



Quis est iste Rex glo-ri-æ? * Dnus virtutum ipse est



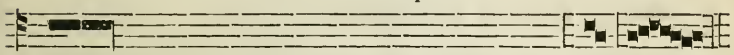
So bei allen Psalmtönen und Finalen.

Rex glori-æ.

In Dnca et diebus solemnibus singen zwei oder mehrere Cantoren den Versikel; *in Feriis et Festis non solemnibus* zwei vom Musikchor; an Vigilien, Quatemper und den Advent- und Fasten-Ferien aber nur Einer vom Musikchor.

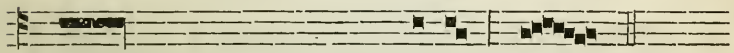
Toni Versiculorum.

1. In Festo Duplici.



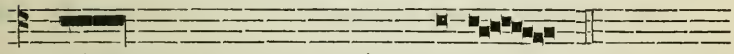
V. Constítues eos príncipes | super omnem terram, am, am.
R. Mémores erunt | nóminis tui Dómine, e, e.

2. In Festo Semiduplici.



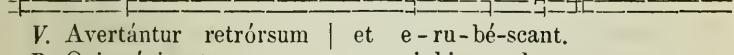
V. Dirigátur Dómine | orátio me-a, a.
R. Sicut incénsum | in conspéctu tu-o, o.

3. In Festo Simpl. et diebus ferialibus.



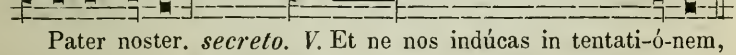
V. Dómine in cœlo | misericórdia tu-a.
R. Et véritas tua | usque ad nu-bes.

Anmerk. In Matutin und Laudes der drei letzten Charwochentage, und in Vesper, Matutin und Laudes des *Offic. Defunct.* werden die Vers. so gesungen:



V. Avertántur retrórsum | et e-ru-bé-scant.
R. Qui cógitant mi-hi ma-la.
V. A porta infe-ri.
R. Erue, Dómine, áni - - mas e-o-rum.[1])

Nach dem Versikel singt der Hebdomadar:

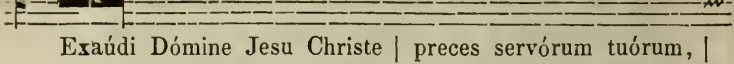


Pater noster. *secreto.* *V.* Et ne nos indúcas in tentati-ó-nem,
Chorus. *R.* Sed líbera nos a malo.

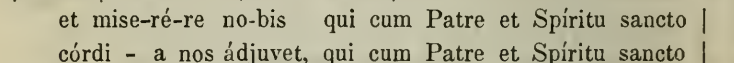
---

[1]) In der I. Noct. des *Offic. Def.* bleibt dieses *R.* auch *pro uno Defuncto* im Plural.

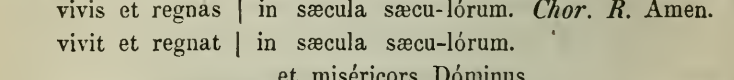
Hebdomad. Absolutio.



Exaúdi Dómine Jesu Christe | preces servórum tuórum, |
Ipsíus pietas et miseri - - - - - - -
A vínculis pecca - - - - - - -

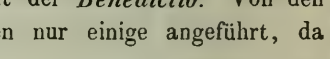


et mise-ré-re no-bis qui cum Patre et Spíritu sancto |
córdi - a nos ádjuvet, qui cum Patre et Spíritu sancto |
tó - rum nostrórum absólvat nos | omnípotens



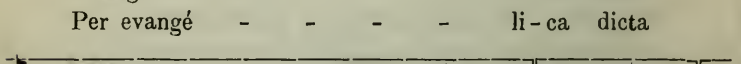
vivis et regnas | in sæcula sæcu-lórum. *Chor. R.* Amen.
vivit et regnat | in sæcula sæcu-lórum.
et misércors Dóminus.

Ein *minister choro assistens* tritt nun an den für die Lesung bestimmten Platz, und singt:



Jube domne benedícere.

Der Hebdomadar antwortet mit der *Benedictio.* Von den 12 gewöhnlichen Benedictionen seien nur einige angeführt, da sich die Melodie gleich bleibt.



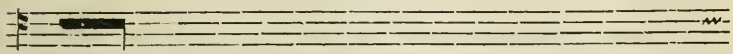
Benedictió - - - - ne per-pétua
Deus pa - - - - ter o-mnípotens
Evangé - - - - li-ca léctio
Per evangé - - - - li-ca dicta

benedícat nos Pater æ - tér-nus.
sit nobis propítius et clemens.
sit nobis salus et pro - - te-ctio.
deleántur nostra de - - lí-cta.

R. Amen.

Beim *ritus simplex, ferialis* und im *Offic. B. V. Mariae in Sabbato* lauten Absolution und Benediction wie in folgendem Beispiel:

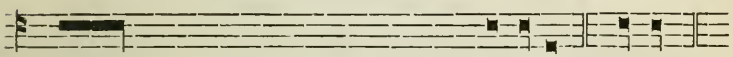
Absolutio.



Précibus et méritis B. M. semper V., | et ómnium Sanctórum | perdúcat nos Dóminus |

ad re gna cœ-lórum. *R.* A-men.

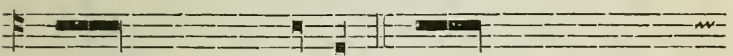
Benedictio.



Nos cum prole pia | benedícat Virgo Ma-rí-a. *R.* Amen.

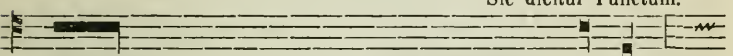
Der Lector (der *minister choro assistens*) singt die Lection in folgendem Tone:

Tonus Lectionis.



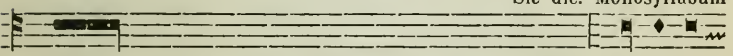
De Actibus Aposto-ló-rum. Petrus autem et Joannes

Sic dicitur Punctum.



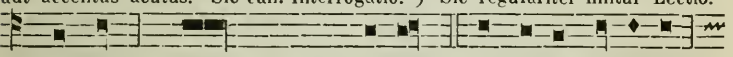
ascendébant in templum ad horam oratiónis no-nam . . .

Sic dic. Monosyllabum



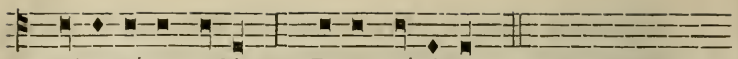
Intuens autem in eum Petrus cum Joánne dixit: réspi-ce

aut accentus acutus. Sic can. Interrogatio.[1]) Sic regulariter finitur Lectio.



in nos. — Quid ergo erit no-bis? Tu autem Dómi-ne

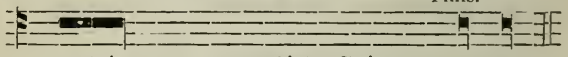
[1]) In der 9. Lection des Weihnachtsfestes, wo bei den Worten *factum est? accentus acutus* und *interrogatio* in Collision zu kommen scheinen, wird die *interrogatio* auf *est* gesungen, der *accentus acutus* aber fällt aus.



mi-se-ré-re nobis. *R.* De-o grá-ti-as.

Anmerk. Die Lectionen beim *Officium Defunctorum* und an den drei letzten Tagen der Charwoche haben keine *Absolutio*, *Benedictio* und kein *Tu autem Domine.* Der Lector beginnt die Lection nach dem stillen *Pater noster,* beobachtet die Interpunctionen obiger Gesangsweise, schliesst jedoch nicht mit dem Fall in die Quint, oder in einer andern Melodie, sondern mit dem Hauptton, langsamer und etwas gedehnt.

Finis.



Visitátio tua custodívit Spíritum me-um.

Auf jede Lection folgt das *Responsorium,* welches aus drei Theilen besteht. Der erste wird eigentlich *Responsorium* genannt, der zweite beginnt mit dem *Versikel,* im dritten Theile wird die zweite Hälfte des *Responsoriums* vom * *(asteriscus)* an wiederholt.

Hat die Matutin 3 Nocturnen, so wird dem 3. *R.* der 1. und 2., und dem 2. *R.* der 3. Nocturn (die Passionszeit ausgenommen) nach dem Vers. noch *Gloria Patri etc.* beigesetzt, und dann erst die zweite Hälfte des *Responsoriums* wiederholt. Besteht die Matutin aus einer Nocturn, so trifft das *Gloria Patri* beim 2. *Responsorium.*

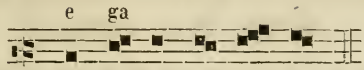
Wenn aber das *Te Deum* ausfällt, so wird der Vers *Gloria P.* dem 3. *R.* der 3. (*resp.* einzigen) Nocturn angehängt.

Anmerk. Abänderungen dieser Ordnung in den Responsorien der Matutinen zu Weihnachten, Ostern, der Passionszeit, Charwoche etc. sind in den Choralbüchern nicht zu übersehen.

Noch ist zu merken, dass *in Festis solemnibus et Dncis privilegiatis* der Hebdomadar die neunte Lection zu singen hat. *In Festis solemnibus et Dncis* gibt der Cantor die Intonation des *Te Deum* dem Hebdomadar an, und wiederholt sie. Ist kein *F. solemne* oder Sonntag, so treten die Cantores in die Mitte des Chores, und intoniren selbst diesen Lobgesang.

Intonatio Hymni Ss. Ambrosii et Augustini.

e ga



Te De-um lau-da-mus.

Die grossartigen Gesangssätze dieses Hymnus bewegen sich innerhalb acht Tonstufen. Der *modus* ist *mixtus* III. & IV.

II. Die *Laudes* beginnt der Hebdomadar mit *Deus in adj.,* nach S. 106 oder 107.

In Dominica aut die solemni gibt der Cantor dem Hebdomadar die erste Antiphon an. Ausser diesen Festen intonirt der Hebdomadar selbst.

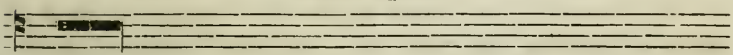
Nach der Intonation[1]) der Antiph. intoniren je nach der Festzeit zwei oder mehrere Cantores den Psalm nach dem treffenden Tonus.

In diebus festivis et ferialibus hat der Cantor den Canonikern nach ihrer Würde die übrigen Antiphonen anzugeben.

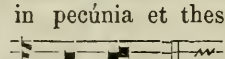
Die Psalmen werden nach der auf S. 107 und 108 angegebenen Ordnung im treffenden Tonus von den Cantores intonirt.

Sind die Psalmen alle zu Ende, so singt der Hebdomadar das *Capitulum.*

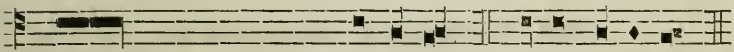
Tonus Capituli.



Beátus vir, qui invéntus est sine mácula, et qui post aurum non ábiit, nec sperávit in pecúnia et thesaúris. Quis est hic, et laudábimus



e - um?

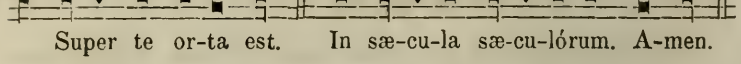


Fecit enim mirabília in vita su-a. *R.* De-o grá-ti-as.

Ist das letzte Wort einsilbig, wie im Cap. *Epiphan. Dni: Surge illuminare,* und am III. Adventsonntag etc., oder hat es

[1]) Wenn das Festum ein *duplex*, nach Absingung der Antiphon von Seite der Musiker.

den *accentus acutus*, wie im Capit. ad Primam: *Regi saeculorum*, so wird in folgender Weise geschlossen.



Super te or-ta est. In sæ-cu-la sæ-cu-lórum. A-men.

Das *R. Deo gratias* aber bleibt wie oben.

In Dnca et die solemni singt der Cantor den Anfang des Hymnus dem Hebdomad. vor, dieser repetirt ihn. Ausserdem intonirt der Chor.

Auf den Hymnus folgt der Versikel nach einer der auf Seite 108 und 109 angegebenen Gesangsweisen.

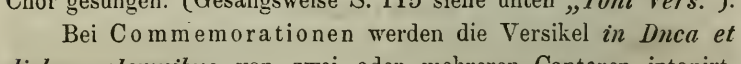
Die Antiphon zum *Benedictus* wird *in Dnca et die solemni* dem Hebdomadar vom Cantor angegeben. Zu anderer Zeit intonirt der Hebdomadar selbst. Das *Benedictus* wird von einem oder mehreren Cantoren (nach der Festzeit) stets *solemniter* (siehe §. 31. S. 104.) intonirt und von abwechselnden Chören zu Ende gesungen.

Nach gesungener Antiphon folgt die Oration mit vorhergehendem *Dominus vobiscum* nach §. 24. S. 59 und 60.

Die *Preces* werden abwechselnd vom Hebdomadar und Chor gesungen. (Gesangsweise S. 115 siehe unten *„Toni Vers.“*).

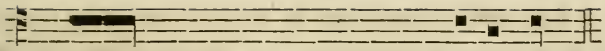
Bei Commemorationen werden die Versikel *in Dnca et diebus solemnibus* von zwei oder mehreren Cantoren intonirt. Zu anderen Zeiten *a binis Musicis vel ab uno.* Die Versikel und Resp. zu den *Preces, Commemorationen, marianischen Antiphonen,* vor der *Oratio Ss. Sacramenti* bei *Processionen* und andern ähnlichen Verrichtungen haben folgende Gesangsweise:

Toni Versiculorum in Commemorat. etc.



V. Ora pro nobis | sancta Dei Gé-ni-trix.
R. Ut digni efficiámur | promissiónibus Chri - sti.

Bei einsilbigen oder mit *accentus acutus* versehenen Wörtern schliesst der Gesang nach diesem Beispiele:



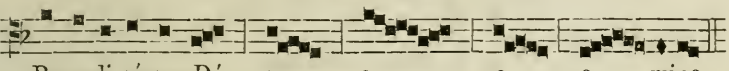
V. Fiat misericórdia tua Dómine super nos.
R. Quemádmodum sperávimus in te.

Der *Tonus orationis* zur Commemoration ist gleich mit dem Tonus der Hauptoration.

Nach der Oration und den etwa treffenden Commemorationen singt der Hebdomadar: *Dóminus vobíscum. In Dominica et die solemni* wird dann das *Benedicamus* von zwei oder mehreren Cantoren, ausserdem *a binis Musicis vel ab uno* nach einer der folgenden Melodieen gesungen.

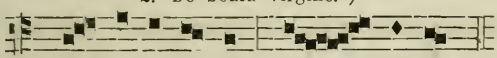
Toni Benedicamus pro Officio.

1. In Festo solemni.



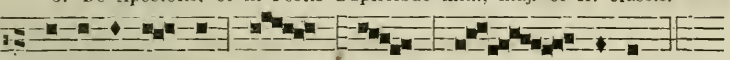
Be-nedi-cámus Dó - o - o - o - o - mino.
R. De - - o o o o grá - ti-as.

2. De beata Virgine.[1])



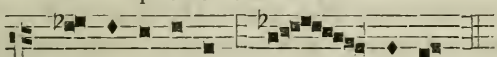
Be-ne-di-cá-mus Dó - mi-no.
R. De - - o grá - ti-as.

3. De Apostolis, et in Festis Duplicibus min., maj. et II. classis.



Be-ne-di-cá-mus Dó - o - o - - mi-no.
R. De-o o o o grá-ti-as.

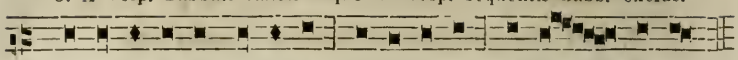
4. In Dominicis, (etiam Adventus et Quadrag.) Semidupl. et infra Octav., quae non sunt B. M. V.



Be-ne-di-cámus Dó - mi-no.
R. De - - o o grá-ti-as.

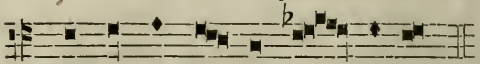
[1]) *Et in Vesperis Feriae VI., quando fit seq. Sabbato Off. de B. V. M.*, in der Oktav von *Nativitas* und *Corpus Dni*, sowie an allen Festen, deren Hymnus mit *Jesu tibi sit gloria* schliesst.

5. A Vesp. Sabbati sancti usque ad Vesp. sequentis Sabb. exclus.



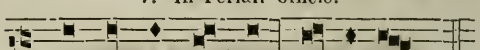
Be-ne-di-camus Domi-no, al-le-lu-ja, al-le - lu-ja.
R. De-o gra-ti-as, al-le-lu-ja, al-le - lu-ja.

6. In Festis simplicibus.



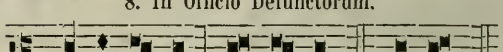
Be-ne-di-ca-mus Do - mi-no.
R. De - - o gra - ti-as.

7. In Feriali Officio.



Be-ne-di-ca-mus Do-mi-no.
R. De - o gra-ti-as.

8. In Officio Defunctorum.

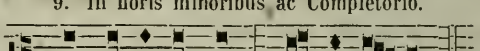


Requi-es-cant in pa-ce. *R.* A-men.

Die aufgeführten acht Gesangsweisen werden nur am Schlusse der Matutin, Laudes und Vesper gebraucht.

Folgendes *Benedicamus* trifft bei Prim, Terz, Sext, Non und Complet sowohl *in Festis solemnibus, duplic.,* als *in semid., simplic. ac Feriis.*

9. In horis minoribus ac Completorio.



Be-ne-di-ca-mus Do-mi-no.
R. De - o gra-ti-as.

Auf *Benedicamus* folgt immer *Fidelium* in Einem unveränderten Tone mit *Amen.* Wird mit einer marianischen Antiphon geschlossen, so singt der Hebd. nach dem stillen Pater noster *Dnus det nobis* etc. als Versikel, der Chor *Et vitam . . .* als *Resp.* nach S. 114. Den Schluss des Officium's macht das *Divinum auxilium . . .,* welches der Hebd. auf einen tieferen Ton singt, worauf der Chor mit *Amen* antwortet.

§. 34. Prim. Terz. Sext. Non.

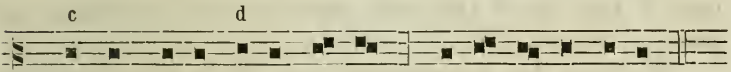
1. Der Hebdomadar singt *Deus in adjut.* nach S. 106. oder 107. Die Hymnen für Prim, Terz, Sext und Non haben (nach der Festzeit) verschiedene Gesangsweisen.

Die Intonation der Antiphon vor den Psalmen steht dem Hebdomadar zu, Intonation und Fortsetzung der Psalmen dem *Chorus Musicorum et Capellanorum,* nach der in §. 30. oder 31. angegebenen Regel.

Der Hebdomadar singt das Capitel nach Seite 114. Die *Resp. brevia* mit dem *Vers.*[1]) werden in allen Horen von zwei Sängern der *capella Musicorum* vorgetragen; an den Vigilien, den Advent- Fasten- und Quatemper-Ferien aber nur von Einem.

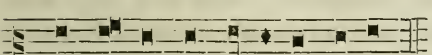
Die Melodie des *R. br.* ist bei allen Horen im Kirchenjahr in der Regel gleich, nur der verschiedene Text bewirkt hie und da kleine Veränderungen.

Responsorium breve.



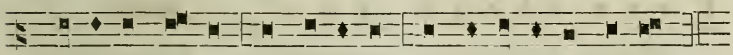
R. Christe fi-li De-i vi-vi, * Mi-se-re-re no-bis.

Der Chor repetirt das ganze *R.*



Chor: Miserere nobis.

V. Qui se-des ad dexteram Patris.



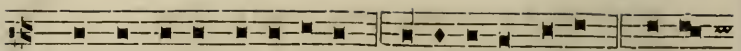
Glori-a Pa-tri et Fi-li-o et Spiri-tu-i sancto.

Chor: Christe fili Dei vivi, miserere nobis. — *Versikel* Seite 109, Nro. 2 oder 3; siehe Note 1.

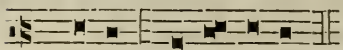
Temp. Pasch. werden dem *R.* zwei *Alleluja* angefügt. Die Melodie ändert sich dann in folgender Weise:

---

[1]) Dieser Vers. (nach dem *Resp. br.*) hat in allen Horen und zu allen Festzeiten die auf S. 108 unter 2 und 3 aufgeführten Melodieen.

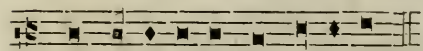


R. Christe Fi-li De-i vi-vi, mi-se-re-re nobis; * al-le -



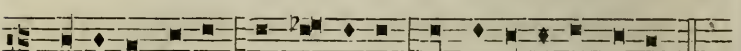
Chorus repetit R.

lu-ja, al-le-lu-ja.



Chor: Alleluja, Alleluja.

Qui surre-xi-sti a mortu-is.



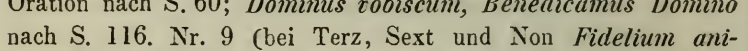
Glo-ri-a Patri et Fi-li-o et Spiri-tu-i sancto.

Chorus: Chr. Fili Dei vivi miserere nobis, * alleluja, alleluja.

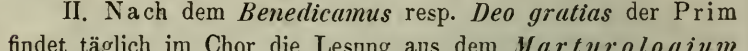
Vers. mit *alleluja* (S. 109, Nro. 2., *in fest. simpl. et diebus fer.* Nro. 3).

Der Hebdomadar singt dann die Preces, wenn sie treffen, im gewöhnlichen Versikelton nach S. 115., *Dominus vobiscum.* Oration nach S. 60; *Dominus vobiscum, Benedicamus Domino* nach S. 116. Nr. 9 (bei Terz, Sext und Non *Fidelium animae* . . . siehe S. 116.)

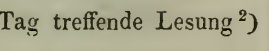
II. Nach dem *Benedicamus* resp. *Deo gratias* der Prim findet täglich im Chor die Lesung aus dem *Martyrologium* statt.[1]) Der Lector beginnt unmittelbar, ohne sich eine *Benedictio* zu erbitten, die für den folgenden Tag treffende Lesung[2]) im Lectionstone nach S. 111, wie folgt:



Calendis Ja-nu-a-ri-i, lu-na prima Circumcisio Do -



mini nostri Jesu Christi, | et Octava Nativitatis e-jus-dem.

Bei einsilbigen Wörtern siehe S. 111. 

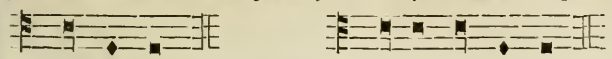
a-depta est.

---

[1]) An den drei letzten Tagen der Charwoche nicht.

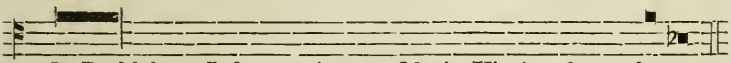
[2]) Die Rubriken zum Martyrologium und dieses selbst geben Näheres an.

Am Schlusse wird täglich beigesetzt: *Et alibi aliorum plurimorum ss. Martyrum, et Confessorum atque sanctarum*



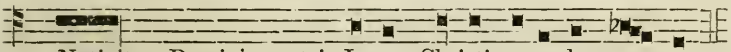
Vir-gi-num. *Chorus:* *R.* De-o gra-ti-as.

In Vigilia Nat. Dni[1]) erhebt sich die Stimme in die Oberquart bei den Worten:



In Bethlehem Judæ nascitur ex Maria Virgine factus homo.

Daran schliesst sich *altius, et in Tono Passionis* der Satz:



Nativitas Domini nostri Je-su Christi secundum carnem.

Der noch übrige Theil wird im gewöhnlichen *Tonus Lectionis* zu Ende gesungen.

Nach dem Martyrologium singt der Hebdomadar abwechselnd mit dem Chor im Versikelton (S. 114.) *Pretiosa, Sancta Maria in tono simpl. fer.* S. 60, 1. *Deus in adj.* in tono Vers., die Oration *Dirigere* nach S. 61, 2. Die *Lectio breris* nach S. 112.

§. 35. Vesper. Completorium.

I. Die Art, das *Deus in adjutorium,* die Antiphonen, Psalmen, das Kapitel, den Hymnus und Versikel bei der Vesper zu intoniren und zu singen stimmt mit der von Seite 113—116, für die Laudes aufgeführten Ordnung und Weise ganz überein.

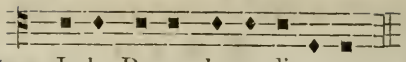
Das Canticum *Magnificat* jedoch wird von zwei Musikern §. 31, II. gemäss intonirt, und abwechselnd feierlich zu Ende gesungen.

Die Orationsgesangsweise hängt vom Feste ab, (S. 59 oder 60.) *Preces etc. ut in Laudibus; Benedicamus* S. 115 und 116.

---

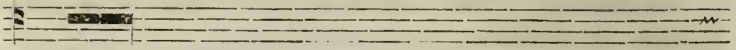
[1]) Den besondern Ritus an diesem Tag siehe im Martyrologium, dessen beste Ausgabe das *Martyr. Rom. cum notis Baronii* 1748.

II. Ad Completorium.

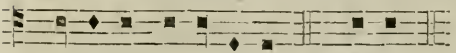


Lector. Ju-be Domne be-ne-di-ce-re.

Hebdom.

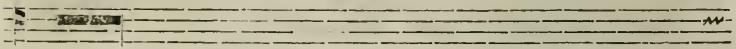


Noctem quiétam, ! et finem perféctum concédat nobis

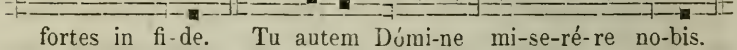


Dominus omnipotens. *R.* Amen.

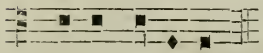
Lector.



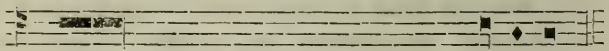
Fratres, ! sobrii estóte, et vigiláte, quia adversárius vester diábolus | tamquam leo rúgiens círcuit | quærens, quem devoret: | cui resístite



fortes in fi-de. Tu autem Dómi-ne mi-se-ré-re no-bis.

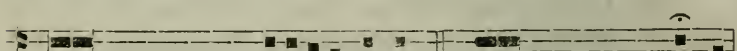


R. De-o grá-ti-as.



V. Adjutórium nostrum | in nómine Dó-mi-ni.
R. Qui fecit cœlum et ter - ram.

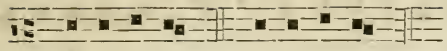
Pater noster still. *Confiteor* des Hebdom. und Chor's sowie Absolution werden nur recitirt, dann fährt der Hebdom. im Gesangston fort:



Convérte nos Deus salutáris noster. *R.* Et avérte iram tuam a nobis.

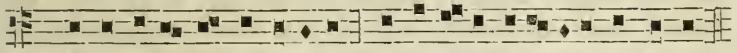
Deus in adj. in ton. fest. oder simpl. S. 106 und 107.

Ant. per annum. Ant. temp. Paschali.

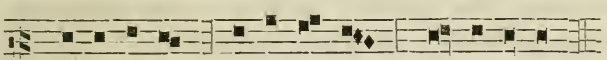


Mi-se-ré-re. Al-le-lu-ja.

Die 4 Psalmen 4, 30, 90, 133 werden dem Range des Festes gemäss (sieh §. 30.) festiv oder ferial im 8. Tone mit der ersten Finale ohne Unterbrechung und am Schluss *Miserere* oder *Alleluja* ganz gesungen.

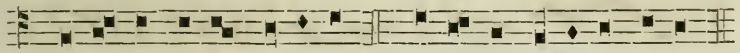


Ant. Mi-se-ré-re mi-hi Dómine, et ex-aúdi o-ra-ti-ónem meam.



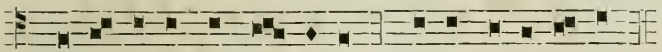
Ant. Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja.

Die Melodie des *Hymnus* ist je nach der Festzeit verschieden. *Capitulum* nach S. 113. *Resp. breve.*



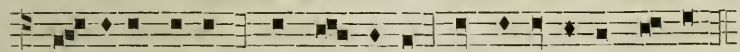
R. In manus tu-as Dómi-ne, * Comméndo spí-ritum meum.

Der Chor wiederholt diess *Resp.*



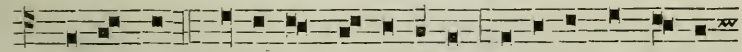
V. Re-de-mí-sti nos Do-mi-ne De-us ve-ri-tá-tis.

Der Chor antwortet *Commendo spiritum meum.*

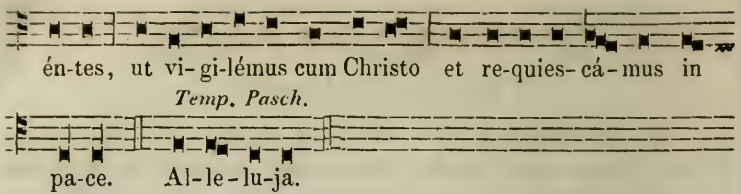


Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i sancto.

Der Chor repetirt vollständig *In manus tuas etc. Vers.* S. 109 Nr. 2 oder 3. Das *Resp. breve temp. Pasch.* nach der Weise auf S. 118.

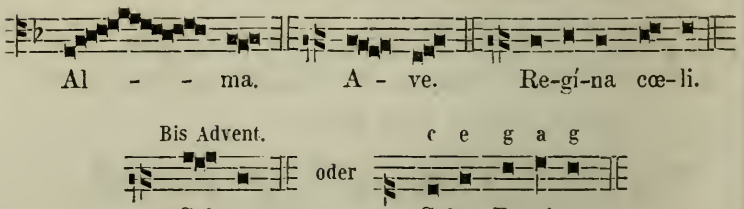


Salva nos. Dómi-ne vi-gi-lántes, cu-stódi nos dor-mi-



Das Canticum *Nunc dimittis* ist immer mit der ersten Finale des dritten Tones zu singen (S. 99, vgl. §. 31, II.) Die Preces, wenn sie treffen, nach S. 114, Oratio: *Visita* nach S. 60 1, (Ton. simpl. fer.) *Benedicamus* S. 116, Nr. 9. *„Dicto Benedicamus Dno vertit se Celebrans versus digniorem chori ad illum invitandum ut dicat: Benedicat . . .“*

Intonation der marianischen Antiphonen.



Die vollständige Melodie dieser Antiph. siehe am Ende dieser Auflage. Die Orationen zu den 4 marianischen Antiphonen werden im *Ton. fer.* S. 61. 2, gesungen. *Divinum auxilium maneat semper nobiscum. R. Amen.* wird auf Einem vom vorhergehenden verschiedenen, tiefern Tone recitirt.

Musikbücherei der Lehrerbildungsanstalt zu Friedberg.

T. 238.

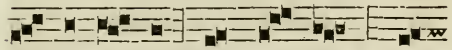
ıtlichen Feierlichkeiten irchenjahres.

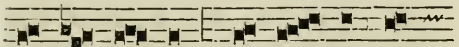
benedictæ, Litaniæ de omnibus Sanctis.

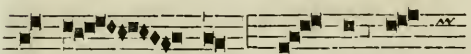
tagen geschieht die Austheilung des Weise: [1])

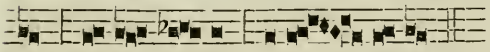
Tempus Paschale.

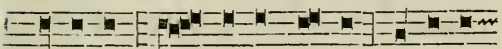
ım Dreifaltigkeitssonntage *exclusive.*



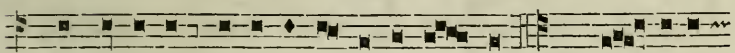


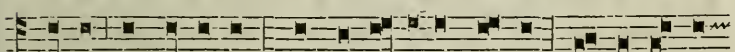




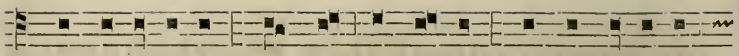


Psalm. Confi-te-mi-ni Dómi-no quó-ni-am bo-nus: quóni-am

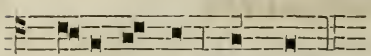




[1]) „Sacerdos, inclinatione aut genuflexione facta, flectit utroque genu super infimum gradum altaris, accipit aspersorium, et incipiens cantare antiphonam *Asperges* vel *Vidi aquam*, cantando ter aspergit altare etc.

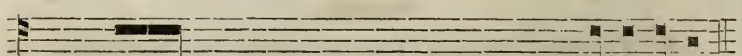


in princí-pi-o, et nunc, et semper, et in sæ-cu-la



sæ-cu-ló-rum. A-men.

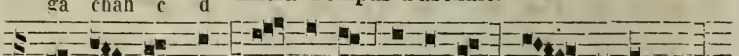
Die Antiphon *Vidi aquam* wird wiederholt.



Sac. V. Osténde nobis Dómine misericórdiam tuam, Al-le-lú-ja.
Chor. R. Et salutáre tuum da nobis, Al-le-lú-ja.
Sac. V. Dómine exaúdi oratiónem meam.
Chor. R. Et clamor meus ad te véniat.
Sac. V. Dóminus vobíscum.
Chor. R. Et cum spíritu tuo. *Oratio in tono fer.* S. 61, 2.

Extra Tempus Paschale.

ga chah c d

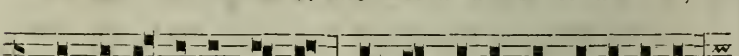


A-sper-ges me, Dó-mi-ne, hyssó-po, et mundábor:

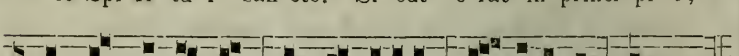
la-vá-bis me, et su-per ni-vem de-al-bá-bor.

Psalm. Mi-se-ré-re me-i De-us se-cúndum magnam mise-

ri-cór-di-am tu-am. *V.* Gló-ri-a Pa-tri et Fí-li-o,



et Spi-rí-tu-i san-cto. Si-cut e-rat in princí-pi-o,



et nunc et semper, et in sæcula sæ-cu-lórum. A-men.

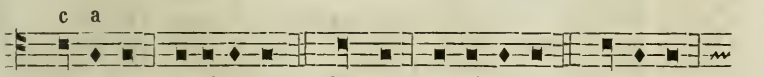
Asperges me wird repetirt bis zum Psalm.

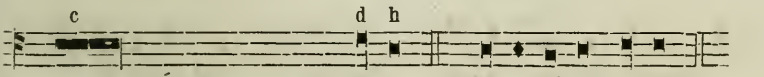
Wenn der *Celebrans* bei der Intonation des *Asperges* d als ersten Ton singt (d, e, | g, fis, e, | fis, g, | a,) so kann der Chor ohne Mühe mit h, c, d die vorgeschriebene Fortsetzung ausführen. Ausserdem muss der Chor wegen der hohen Tonlage der im VII. Tone geschriebenen Antiphon eine passende Transposition (am besten die eben bezeichnete) wählen.

Am Passions- und Palmsonntag bleibt das *Gloria Patri* weg, und wird nach dem *V. Miserere* sogleich die Antiphon repetirt. Vers. (ohne *Alleluja*) und Oration wie bei *Vidi aquam.*

II. Am Feste des heil. *Marcus* und in der Bittwoche wird die *Litanei* von allen Heiligen in folgender Weise gesungen: [1])

Anmerk. Die mit * bezeichneten Verse bleiben bei der Procession *in Sabb. sancto* weg; bei den heil. Jungfrauen wird an diesem Tage auch die Aufeinanderfolge, wie durch die Ziffern angezeigt, geändert. Beim Comma kann abgesetzt werden.

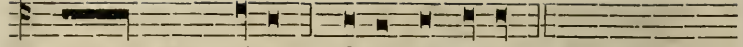




Pater de cœlis De-us, Mi-se-ré-re nobis.
Fili, Redémptor mundi De-us,
Spíritus Sancte De-us,
Sancta Trínitas, unus De-us,

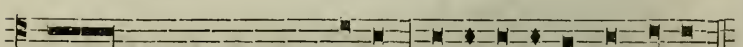
---

[1]) „Duo cantores litanias cantare incipiunt, ceteris singulos versus repetentibus, vel juxta *Rit. Rom.* saltem respondentibus, vel etiam alternatim dicentibus."

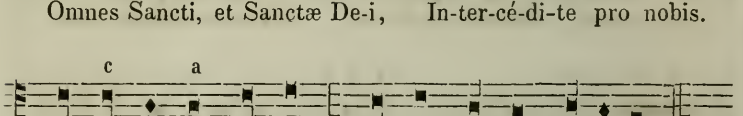


Sancta Ma - rí-a O-ra pro nobis.
Orá-te pro nobis.

Sancta Dei Génitrix,
Sancta Virgo Vírginum,
Sancte Míchael.
Sancte Gábriel,
Sancte Ráphael,
Omnes sancti Angeli, et Archángeli,
Omnes sancti beatorum spirituum órdines.
Sancte Joannes Baptísta.
Sancte Jóseph,
Omnes sancti Patriarchae, et Prophétae,
Sancte Petre,
Sancte Paule,
Sancte Andréa,
* Sancte Jacóbe,
Sancte Joánnes,
* Sancte Thoma.
* Sancte Jacóbe,
* Sancte Philíppe.
* Sancte Bartholomáee,
* Sancte Mattháee,
* Sancte Símon.
* Sancte Thaddáee.
* Sancte Mathía,
* Sancte Bárnaba,
* Sancte Luca.
* Sancte Marce,
Omnes sancti Apóstoli, et Evangelístae,
Omnes sancti Discípuli Dómini.
* Omnes sancti Innocéntes,
Sancte Stéphane,
Sancte Laurénti,
Sancte Vincénti.
* Sancti Fabiáne et Sebastiáne,
* Sancti Joánnes et Paule.
* Sancti Cosma et Damiáne.
* Sancti Gervási et Protási,
Omnes sancti Mártyres,
Sancte Silvéster,
Sancte Gregóri,
* Sancte Ambrósi,
Sancte Augustíne,
* Sancte Hierónyme,
* Sancte Martíne,
* Sancte Nicoláe,
Omnes sancti Pontífices, et Confessóres.
Omnes sancti Doctóres,
Sancte Antóni,
Sancte Benedícte.
* Sancte Bernárde,
Sancte Dominice,
Sancte Francísce,
Omnes sancti Sacerdótes, et Levítae,
Omnes sancti Mónachi, et Eremítae,
Sancta María Magdaléna,
3 Sancta Agatha,
* Sancta Lúcia,
1 Sancta Agnes.
2 Sancta Caecília,
* Sancta Catharina,
4 Sancta Anastásia,
Omnes sanctae Vírgines, et Víduae,



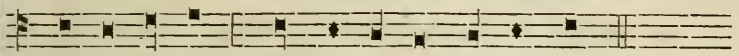
Omnes Sancti, et Sanctæ De-i, In-ter-cé-di-te pro nobis.



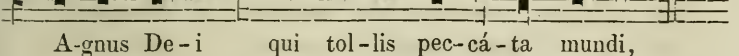
Pro-pí - ti - us e - sto, Par-ce no-bis Dómi-ne.
Pro-pí - ti - us e - sto, Ex-aú - di nos Dómi-ne.
Ab o - mni ma-lo. Lí-be - ra nos Dómi-ne.

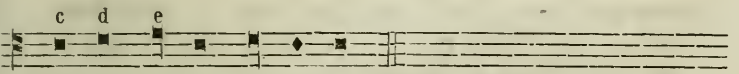
Ab omni peccáto,
* Ab ira tua,
* A subitánea et improvísa morte,
* Ab insídiis diáboli,
* Ab ira et ódio, et omni mala voluntáte,
* A spíritu fornicatiónis,
* A fúlgure et tempestáte,
* A flagéllo terraemótus,
* A peste, fame et bello,
A morte perpétua,

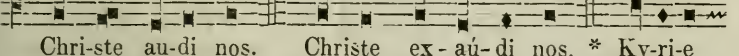
Per mystérium sanctae incarnatiónis tuae,
Per advéntum tuum,
Per nativitátem tuam,
Per baptísmum, et sanctum jejúnium tuum.
Per crucem, et passiónem tuam,
Per mortem, et sepultúram tuam,
Per sanctam resurrectiónem tuam,
Per admirábilem ascensiónem tuam,
Per advéntum Spíritus sancti Paráclíti,
In die judícii,

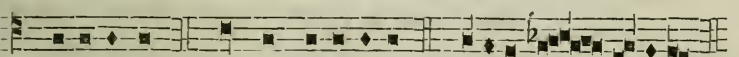


Ut nobis parcas,
* Ut nobis indúlgeas,
* Ut ad veram poeniténtiam nos perdúcere dignéris,
Ut Ecclésiam tuam sanctam régere, et conserváre dignéris,
Ut domnum Apostólicum, et omnes ecclesiásticos órdines in sancta religióne conserváre dignéris,
Ut inimícos sanctae Ecclésiae humiliáre dignéris,
Ut régibus et princípibus christiánis pacem, et veram concórdiam donáre dignéris,
* Ut cuncto pópulo christiáno pacem et unitátem largíri dignéris.
Ut nosmetípsos in tuo sancto servítio confortáre, et conserváre dignéris,
* Ut mentes nostras ad coeléstia desidéria érigas,
Ut ómnibus benefactóribus nostris sempitérna bona retríbuas,
* Ut ánimas nostras, fratrum, propinquórum et benefactórum nostrórum ab aetérna damnatióne erípias.
Ut fructus terrae dare, et conserváre dignéris,
Ut ómnibus fidélibus defúnctis réquiem aetérnam donáre dignéris,
Ut nos exaudíre dignéris,
* Fili Dei,

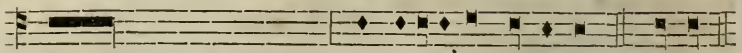








Die *Vers.* und *Resp.* werden nach S. 114, die Orationen *in Tono fer.* nach S. 61, 2. gesungen. Nach *Dnus vobiscum* singen zwei Cantores.

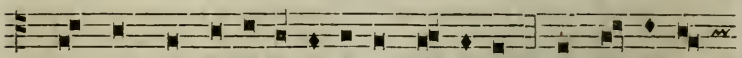


V. Exaúdiat nos omnípotens et misércors Dóminus. *R.* Amen.

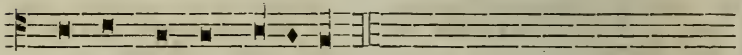
Et fidelium in tieferem Tone zu recitiren.

§. 37. Benedictio candelarum, cinerum, palmarum, cerei Paschalis, fontis Baptismalis.

I. Die 5 Orationen zur Kerzenweihe am Lichtmesstage sind alle *in tono fer.* zu singen, S. 61, 2. Während der Austheilung der Kerzen singt der Chor:

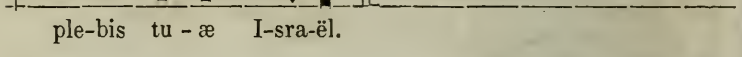


Lu-men ad re-ve-la-ti-ónem gén-ti-um: et gló-ri-am

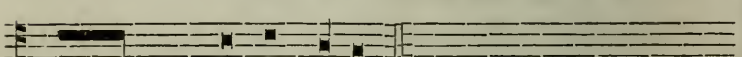


ple-bis tu - æ I-sra-ël.

Canticum.

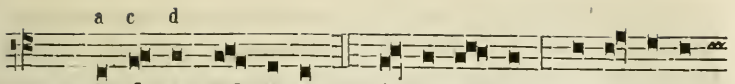


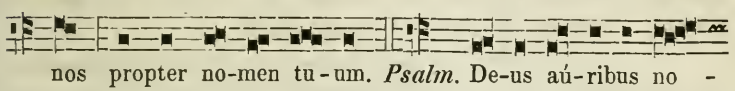
Nunc di-mít-tis servum tuum Dómi-ne: secúndum
Qui - a vi - dérunt óculi me - i: salu - -
Quod pa - - - rá - sti: ante fáciem
Gló - ri - a Patri et Fí-li-o et Spi -
Sic - ut e - rat in principio
et nunc et sem - per: et in sæ -

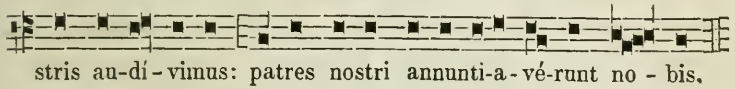


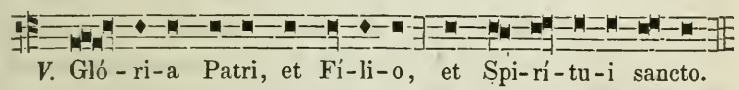
verbum tu - um in pa-ce.
tá - re tu-um.
ómnium po-pu - ló-rum.
rítu-i sancto.
cula sæcu - ló-rum. Amen.

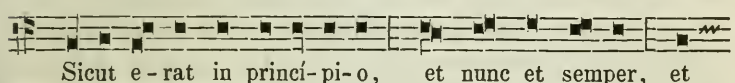
Die Ant. *Lumen* wird nach jedem Verse ganz repetirt.

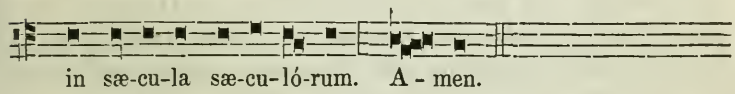




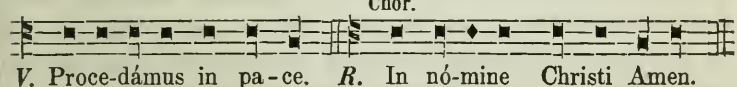








Sacerdos: Oremus (nach Septuagesima *Flectamus genua* etc. S. 62.) *in tono feriali,* S. 61, 2. Der Diakon singt dann zum Volke gewendet im Versikelton:



Während der Procession werden vom Chore die Ant.: *Adorna thalamum* oder *Responsum accepit,* beim Eintritt in die Kirche *Obtulerunt pro eo* gesungen.

II. Am Aschermittwoch wird vor der Aschenweihe vom Chore die Ant.: *Exaudi nos* mit dem Ps. *Salvum me fac* und dem *V. Gloria Patri* gesungen, dann die Ant. repetirt. . . .

Sacerdos in cornu Epistolæ manibus junctis dicit: *Dominus vobiscum. Oremus etc.* Die vier Orationen *in tono feriali* S. 61, 2.

Während der Bestreuung mit der geweihten Asche singt der Chor: *Immutemur habitu,* oder *Inter vestibulum,* und zum Schluss *Emendemus in melius* mit dem *V. Adjuva nos* und *Gloria Patri.* Completa Cinerum impositione Sac. dicit: *Dominus vobiscum, Oremus* etc. in tono feriali. S. 61, 2.

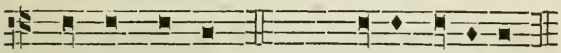
III. Zur Palmweihe wird vom Chor die Antiph. *Hosanna filio David* gesungen. Deinde Sacerdos, stans in cornu Epistolæ dicit in tono Orationis Missæ ferialis (S. 60, 1.) *Dominus vobiscum. Oremus. Deus quem diligere. . . .* Subdiaconus cantat Lectionem in tono Epistolæ S. 66. Der Chor singt als Graduale *Collegerunt Pontifices* oder *In monte Oliveti,* der Diakon das Evangelium *more consueto* nach S. 68. Darauf folgt *Dominus vobiscum, Oremus* und die Oratio *Auge fidem* nach S. 60, 1. Die Præfation *in tono feriali* stimmt mit der in Missis gebräuchlichen ferialen Gesangsweise bis auf den Text überein. Der Chor singt *Sanctus* und *Benedictus* ferial. Folgen 6 Orationen. Vor jeder: *Dominus vobiscum. Oremus . . .* in tono feriali S. 61, 2. Während der Austheilung der Palmzweige ertönt vom Chor: *Pueri Hebraeorum.* Der Priester spricht dann: *Dominus vobiscum. Oremus.* Omnipotens . . . S. 61, 2.

Bei Beginn der Procession singt der Diakon: *Procedamus . . .* S. 129. Der Chor trägt die eine oder andere der Antiphonen: *Cum appropinquaret, Cum audisset populus, Ante sex dies, Occurrunt turbae, Cum Angelis, Turba multa* vor. — Bei der Rückkehr der Procession treten 2 oder 4 Sänger in die Kirche, und beginnen nach geschlossener Thüre, der Procession zugewendet, die ersten zwei Verse des Hymnus: *Gloria laus.* Der Priester mit den Uebrigen, die ausserhalb der Kirche stehen, repetirt sie. Die Cantores singen dann die folgenden 5 [1]) Strophen, der Chor antwortet jedesmal mit *Gloria laus.* Nachdem der Subdiakon mit dem Schaft des Kreuzes an die Thüre gestossen, öffnet sich diese, und die Procession tritt unter dem Gesange *Ingrediente Domino* in die Kirche.

---

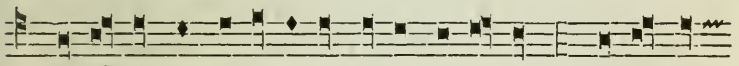
[1]) *Omnes, vel partim, prout videbitur.*

IV. Bei der Feuerweihe [1]) am Charsamstag werden die Weihrauchkörner für die Osterkerze geweiht. Der Diakon, welchem die benedictio cerei Paschalis übertragen ist, singt beim Eintritt in die Kirche mit Beachtung der vorgeschriebenen Ceremonieen in dreimaliger Erhöhung der Stimme:

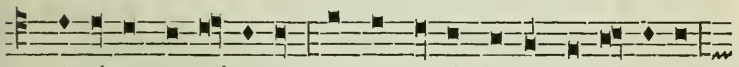


Lumen Christi. *Chorus.* De-o grá-ti-as.

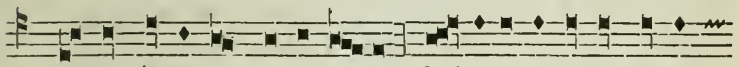
Die Weihe der Osterkerze ist in einen unübertrefflichen Gesang, præconium Paschale genannt, verflochten, der mit dem Præfationsgesang Aehnlichkeit hat, ihn aber an Mannigfaltigkeit und Schönheit weit übertrifft.



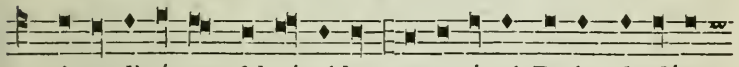
Ex-úl-tet jam Angé-li-ca turba cœ-ló-rum: ex-úl-tent



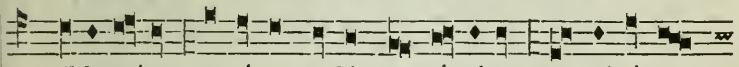
di-ví-na my-sté-ri-a: et pro tanti Regis vi-ctó-ri-a



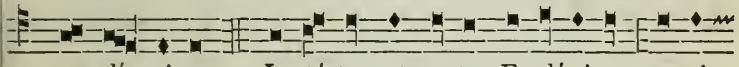
tu-ba ín-sò-net sa-lu-tá-ris. Gaú-deat et tellus tantis



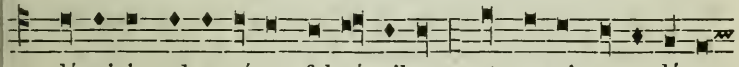
i-ra-di-á-ta ful-gó-ri-bus: et æ-tér-ni Regis splendóre



il-lustráta, to-tí-us or-bis se sén-ti-at a-mi-sís-se

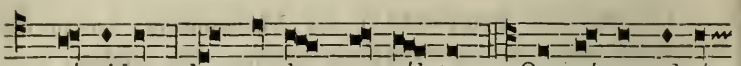


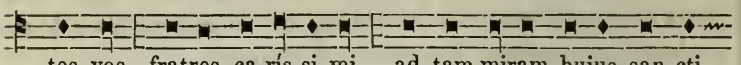
ca-lí-ginem. Læ-té-tur et mater Ec-clé-si-a, tan-ti

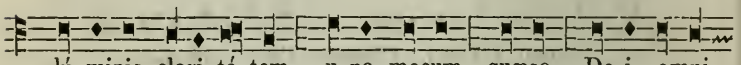


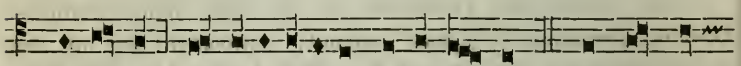
lú-minis ad-or-ná-ta ful-gó-ribus: et magnis po-pu-lórum

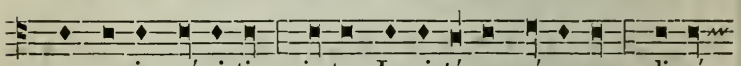
[1]) Die Orationen zur Feuerweihe werden bloss gesprochen; siehe Seite 61, Note 1.

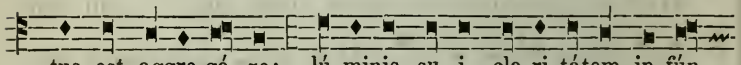

vó-ci-bus hæc au-la re-súl-tet. Quaprópter adstán-

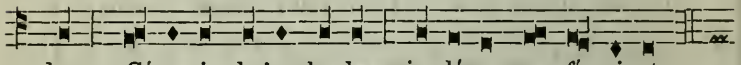

tes vos, fratres ca-rís-si-mi, ad tam miram hujus san-cti

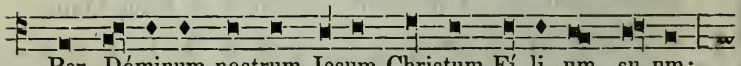

lú-minis clari-tá-tem, u-na mecum, quæso, De-i omni-

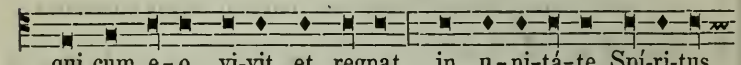

po-tén-tis mi-se-ricórdiam in-vo-cá-te. Ut qui me

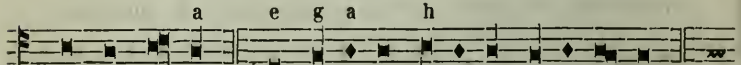

non me-is mé-ri-tis in-tra Le-vi-tárum númerum digná-


tus est aggre-gá-re: lú-minis su-i cla-ri-tátem in-fún-

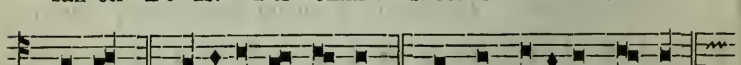

dens, Cé-re-i hujus laudem implé-re per-fí-ci-at.

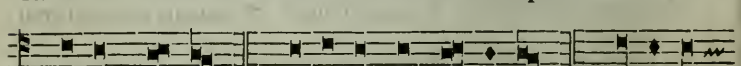

Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fí-li-um su-um:


qui cum e-o vi-vit et regnat in u-ni-tá-te Spí-ri-tus



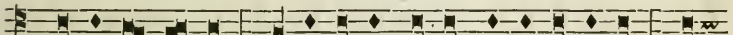
san-cti De-us. Per ómni-a saécu-la sae-cu-ló-rum.

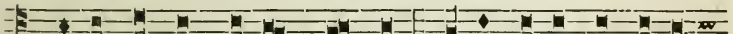

R. Amen. *R.* Dóminus vo-bíscum. *R.* Et cum Spíritu tu-o.

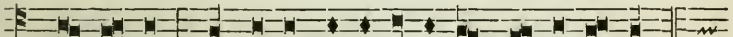

V. Sursum cor-da. *R.* Habémus ad Dó-minum. *V.* Gráti-as

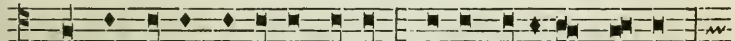
a-gámus Dómino De-o nostro. R. Dignum et justum est.

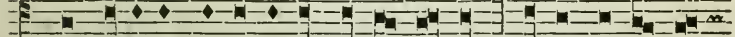
Ve-re dignum, et justum est, in-vi-sí-bi-lem Deum Patrem

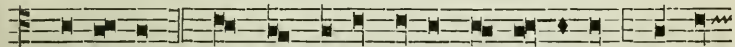

o-mni-po-ténte m, Fi-li-úmque e-jus u-ni-gé-nitum, Dó -

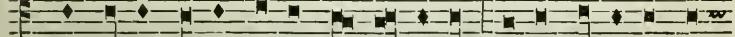

minum nostrum Jesum Christum, to-to cordis ac mentis


af-fé-ctu, et vo-cis mi-ni-sté-ri-o per-so-ná-re.

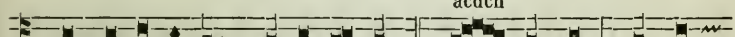

Qui pro no-bis aetér-no Patri, Adae débitum sol-vit:

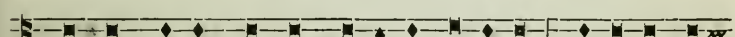

et vé-teris pi-á-cu-li cau-ti-ó-nem pi-o cru-ó-re

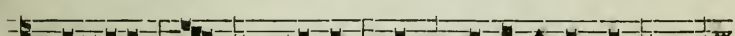

de-tér-sit. Haec sunt e-nim fe-sta Paschá-li-a, in qui-

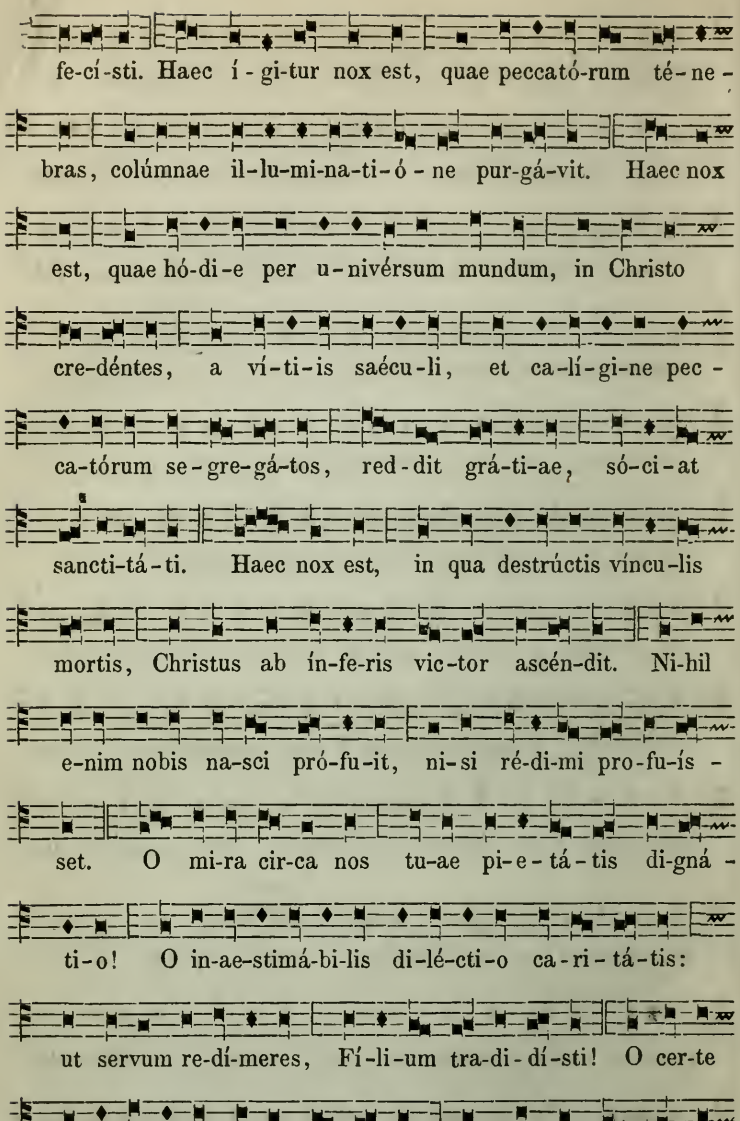

bus ve-rus il-le Agnus oc-cí-di-tur, cu-jus sángui-ne po -

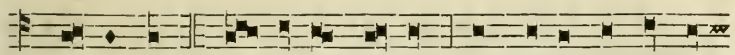
acdch

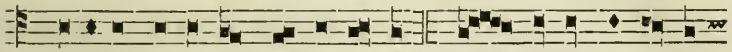

stes fi-dé-li-um con-secrántur. Haec nox est, in qua

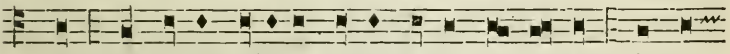

primum patres nostros, fí-li-os Is-ra-el, e-dúctos de

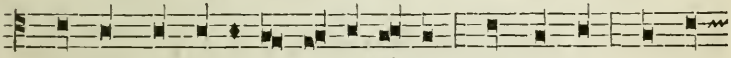

Aegypto, Ma-re rubrum sic-co ve-stí-gi-o transí-re

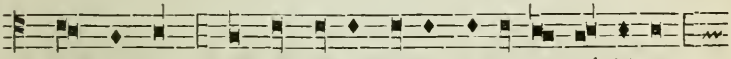

fe-cí-sti. Haec í-gi-tur nox est, quae peccató-rum té-ne-
bras, colúmnae il-lu-mi-na-ti-ó-ne pur-gá-vit. Haec nox
est, quae hó-di-e per u-nivérsum mundum, in Christo
cre-déntes, a ví-ti-is saécu-li, et ca-lí-gi-ne pec-
ca-tórum se-gre-gá-tos, red-dit grá-ti-ae, só-ci-at
sancti-tá-ti. Haec nox est, in qua destrúctis víncu-lis
mortis, Christus ab ín-fe-ris vic-tor ascén-dit. Ni-hil
e-nim nobis na-sci pró-fu-it, ni-si ré-di-mi pro-fu-ís-
set. O mi-ra cir-ca nos tu-ae pi-e-tá-tis di-gná-
ti-o! O in-ae-stimá-bi-lis di-lé-cti-o ca-ri-tá-tis:
ut servum re-dí-meres, Fí-li-um tra-di-dí-sti! O cer-te
ne-cessá-ri-um Adae pec-cá-tum, quod Christi mor-te de-

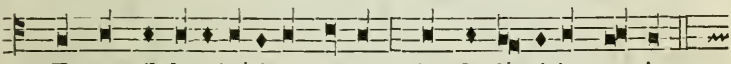

lé-tum est! O fe-lix cul-pa, quae talem, ac tantum

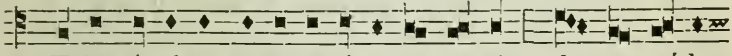

méru-it ha-bé-re Redemptórem! O ve-re be-á-ta

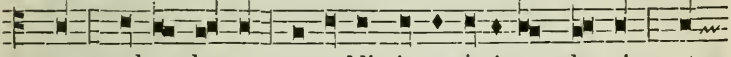

nox quæ so-la méru-it scire tempus et horam, in qua

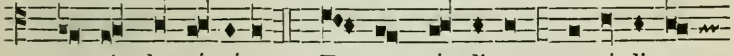

Christus ab ín-fe-ris re-sur-ré-xit! Hæc nox est, de qua

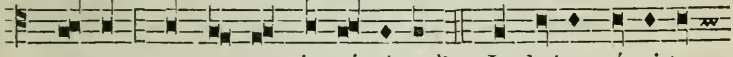

scriptum est: Et nox sicut di-es il-lu-mi-ná-bi-tur:

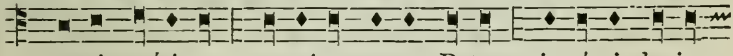

Et nox il-lu-mináti-o me-a in de-lí-ci-is me-is.


Hujus í-gi-tur sancti-fi-cá-ti-o no-ctis, fu-gat scé-le-


ra, culpas la-vat: et reddit in-nocénti-am la-psis, et


mœstis læ-tí-tíam. Fu-gat ó-di-a, concórdi-am

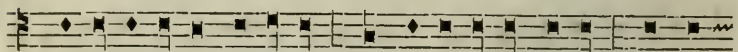

pa-rat, et cur-vat im-pé-ri-a. [1]) In hujus í-gi-tur


noctis gráti-a, su-scipe sancte Pater, in-cénsi hu-jus

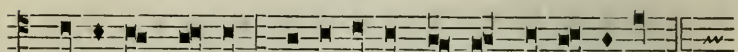
---

[1]) *Hic Diaconus infigit quinque grana incensi benedicti in Cereo in modum Crucis, hoc ordine:* 4 1 2 3 5

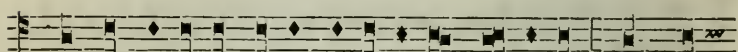
sa-cri-fí-ci-um vesper-tí-num: quod ti-bi in hac Cé-re-i



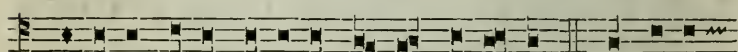
ob-la-ti-ó-ne so-lémni, per mi-nistrórum manus de o -



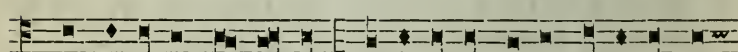
pé-ri-bus a-pum sacrosáncta red-dit Ec-clé-si-a.



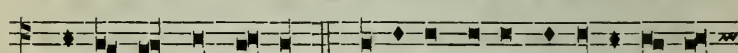
Sed jam colúmnæ hujus præcó-ni-a nó-vimus, quam in



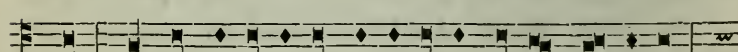
ho-nórem De-i rú-ti-lans i - gnis ac-cén-dit.[1]) Qui li-cet



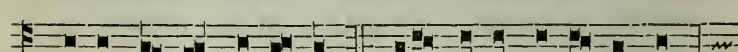
sit di-ví-sus in partes, mu-tu-á-ti tamen lú-minis de -



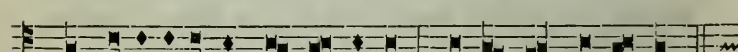
trimén-ta non no-vit. A-li-tur e-nim liquánti-bus ce -



ris, quas in substánti-am pre-ti-ó-sæ hu-jus lámpa-dis,



a-pis ma-ter e-dú-xit.[2]) O ve-re be-á-ta nox,

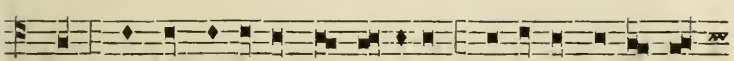


quæ expo-li-á-vit Ae-gy-pti-os, di-tá-vit He-bræos!

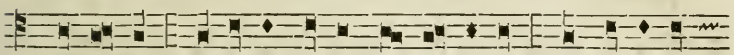
---

[1]) *Hic Diaconus accendit Cereum cum una ex tribus candelis in arundine positis.*

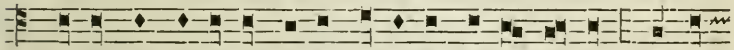
[2]) *Hic accenduntur lampades.*



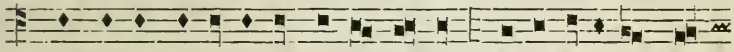
Nox, in qua terrénis cœ-lé-sti-a, humánis di-ví-na



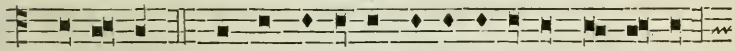
jun-gúntur. O-rámus er-go te Dó-mi-ne: ut Cé-re-us



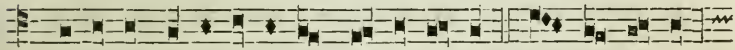
i-ste in ho-nórem tu-i nó-minis con-se-crátus, ad no-



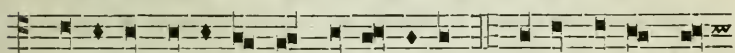
ctis hujus ca-lí-ginem destru-éndam, in-de-fí-ci-ens per-



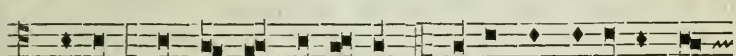
se-vé-ret. Et in o-dórem su-a-vi-tá-tis ac-cé-ptus



supérnis lu-mi-ná-ri-bus misce-á-tur. Flammas e-jus

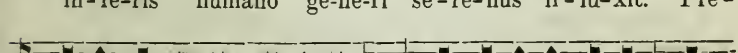


lú-ci-fer ma-tu-tí-nus in-vé-ni-at. Il-le, inquam, lú-

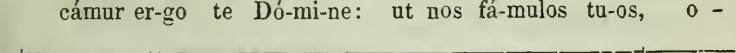


ci-fer, qui ne-scit oc-cá-sum. Il-le, qui ingréssus ab

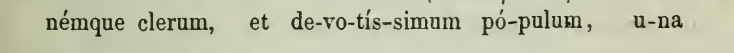
ín-fe-ris humáno gé-ne-ri se-ré-nus il-lú-xit. Pre-



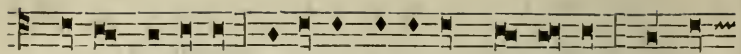
cámur er-go te Dó-mi-ne: ut nos fá-mulos tu-os, o-



némque clerum, et de-vo-tís-simum pó-pulum, u-na



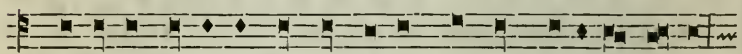
cum be-a-tís-si-mo Papa nostro N. et An-tísti-te



no-stro N. qui-é-te témporum con-cés-sa, in his

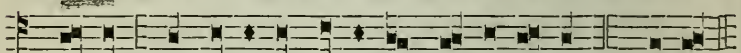
Paschálibus gaúdi-is, as-sí-du-a prote-cti-ó-ne ré -

ge-re, guberná-re, et conser-vá-re di-gné-ris...[1]) Per



e-úndem Dóminum nostrum Jesum Christum Fí-li-um tu-um:

Qui tecum vi-vit et regnat in u-ni-tá-te Spí-ri-tus sancti

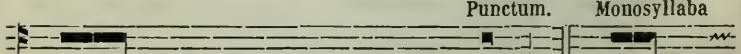


De-us: per ómni-a sæ-cu-la sæ-cu-ló-rum. *R.* A-men.

Der benedictio cerei Paschalis folgen 12 Prophezieen, die im Lectionstone gesungen werden, wie folgt:

Tonus Prophetiae.

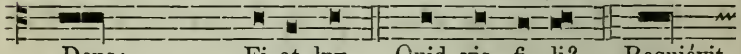
Punctum. Monosyllaba



In princípio creávit Deus cœlum et terram. Dixítque

Dixit ad

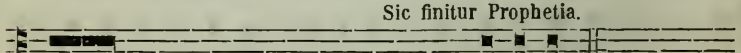
et accentus acutus. Interrogatio.



Deus: Fi-at lux. Quid vis, fi-li? Requiévit

eum: Abraham, Abraham.

Sic finitur Prophetia.



die séptimo ab univérso ópere, quod patráret.

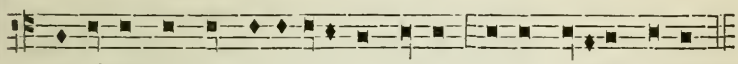
---

[1]) *Oratio: „Respice ... cum omni populo suo" in fine Praeconii Paschalis Sabbato Sancto, ob sublatum Romanorum imperium, non amplius recitetur. S. R. C.* 14. *Mart.* 1861.

Nach jeder Prophezie [1]) folgt *Oremus, Flectamus* etc. S. 62. der Orationston *simpl. fer.* S. 60, 1.

V. Bei der Procession zur Taufquelle wird vom Chor der Tractus *Sicut cervus* gesungen. Die zwei Orationen vor der Præfatio nach S. 60, 1.

Die Præfation stimmt in der Gesangsweise mit den Messpræfationen überein. Gegen das Ende der Wasserweihe ist folgende Stelle dreimal immer in höherem Tone zu singen:



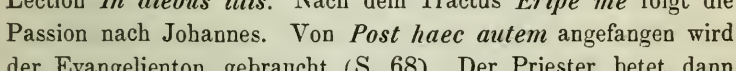
Descéndat in hanc plenitudinem fontis, virtus Spiritus sancti.

Der vorletzte Ton *(e)* soll als erster Ton für die erste Wiederholung, *fis* als erster Ton für die zweite Wiederholung gewählt werden. — Bei der Rückkehr zum Altar singen zwei Cantores die Allerheiligenlitanei in abgekürzter Form, (nach S. 125), der Chor respondirt.

§. 38. In Parasceve et Sabbato sancto ad Missam.

I. Am Charfreitag liest der Lector die Prophetie *Haec dicit Dominus* nach S. 138. Vom Chore wird dann der Tractus *Domine audivi* vorgetragen. Der Priester spricht *Oremus, Flectamus* etc. nach S. 62., Oratio *Deus, a quo* S. 60, 1. *Ton. simpl. fer.* Der Subdiakon singt im Epistelton (S. 66.) die Lection *In diebus illis.* Nach dem Tractus *Eripe me* folgt die Passion nach Johannes. Von *Post haec autem* angefangen wird der Evangelienton gebraucht (S. 68). Der Priester betet dann die neun Orationen nach der von S. 62—65 angegebenen Weise.

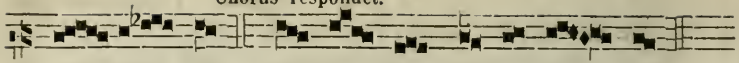
Der Priester beginnt die Antiphon *Ecce lignum* allein, von *in quo salus* an singen die *Ministri* mit, der Chor aber respondirt mit *Venite adoremus.*



Ec-ce li - gnum cru - cis, in quo sa - lus mun-di

[1]) Bei der 12. jedoch nur *Oremus* und Oratio *in tono simpl. fer.*

Chorus respondet.



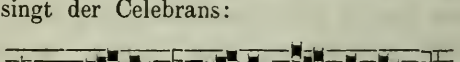
pe - pén - dit. Ve - ní - te ad - o - ré - mus.

Diese Antiphon muss noch zweimal, und immer in höherem Tone gesungen werden.

Während der Adoration des Kreuzes singt der Chor die Improperien *Popule meus,* den Hymnus *Crux fidelis* etc. Während das Allerheiligste in Procession vom bestimmten Orte zum Altare getragen wird, ertönt vom Chor der Hymnus *Vexilla regis prodeunt.*

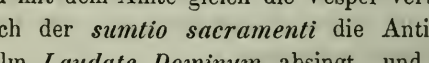
Nach dem *Orate fratres* singt der Celebrans ohne weitere Einleitung: *Oremus, praeceptis salutaribus* . . . in tono fer. nach S. 88. *Amen* spricht er leise, und singt dann ohne *Oremus* im ferialen Messton (nach S. 60, 1.) *Libera nos,* der Chor antwortet mit *Amen.*

II. Am Charsamstage beginnen die Cantores im Anschluss an die Litanei das *Kyrie eleison.* Das *Gloria* ist feierlich nach S. 57 zu singen. Die Oration *in tono festivo* siehe S. 59. Nach der Epistel singt der Celebrans:



Al-le - - - lu-ja.

Noch zweimal, immer in höherem Tone, hat der Celebrans diese Melodie zu singen, der Chor repetirt sie jedesmal, und singt nach der 3. Repetition des *Alleluja* den Psalm *Confitemini,* sowie den Tractus *Laudate Dominum.* Nach der Communion des Priesters wird mit dem Amte gleich die Vesper verbunden, indem der Chor nach der *sumtio sacramenti* die Antiphon *Alleluja* und den Psalm *Laudate Dominum* absingt, und die Antiphon repetirt. Capitel, Hymnus und Vers. bleiben aus, der Celebrans aber intonirt die Antiphon zum *Magnificat,* wie folgt:

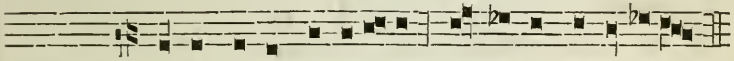


Ve-spere au-tem Sab - ba-ti.

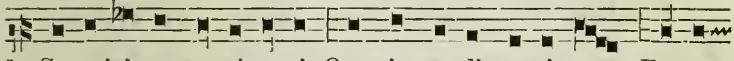
Der Chor fährt mit *quae lucescit* . . . fort und singt das Canticum *Magnificat,* nach dem VIII. Ton., Fin. 1. Ist die Antiphon repetirt, so singt der Celebrans: *Dominus vobiscum, Oremus* etc. in tono festivo (S. 59). *Dominus vobiscum, Ite missa est, Alleluja, alleluja,* (S. 92, Nr. 1.)

§. 39. Verschiedene Intonationen.

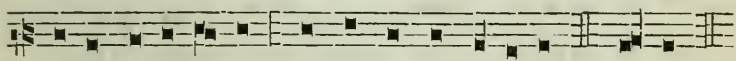
1. Intonatio coram Ss. Sacramento.



Hymnus. 1. Pange lingua glori-o-si Cor-po-ris myste-ri-um,
2. Nobis datus, nobis natus, Ex in-ta-cta Virgine,
3. In su-premæ nocte cœnæ Recumbens cum fratribus
4. Verbum caro panem verum Ver-bo carnem ef-fi-cit:
5. Tantum er-go Sacramentum Ve-ne-re-mur cernu-i,
6. Ge-ni-to-ri Ge-nitoque Laus et ju-bi-la-ti-o:



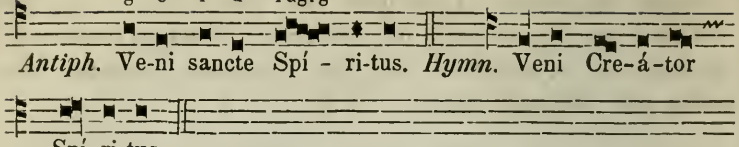
1. Sanguinisque pre-ti-o-si, Quem in mundi pre-ti-um Fructus
2. Et in mundo conversatus Sparso verbi se-mi-ne, Su-i
3. Obser-va-ta le-ge plene Ci-bis in le-ga-li-bus, Cibum
4. Fitque Sanguis Christi merum, Et-si sensus de-fi-cit: Ad fir-
5. Et an-tiquum documentum No-vo cedat ri-tu-i: Præstet
6. Salus, honor, virtus quoque, Sit et be-ne-di-cti-o Pro-ce-



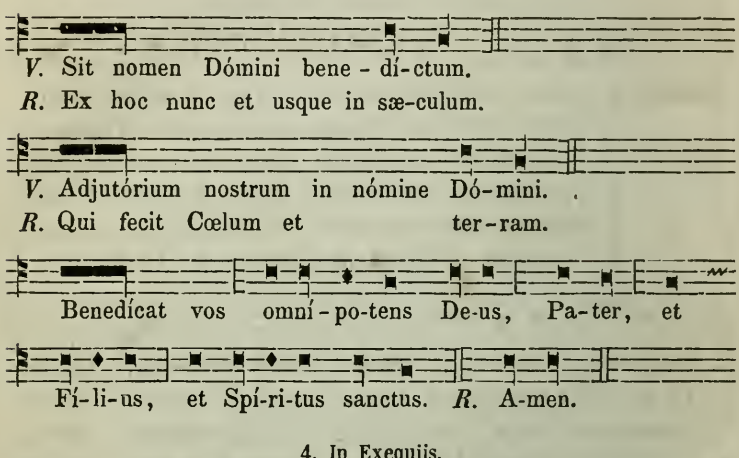
1. ventris ge-ne-ro-si Rex ef-fu-dit Genti-um.
2. mo-ras in-co-la-tus Mi-ro clausit or-di-ne.
3. tur-bæ du-o-de-næ Se dat su-is ma-ni-bus.
4. mandum cor since-rum, So-la fi-des suf-fi-cit.
5. fi-des supplementum Sen-su-um de-fe-ctu-i.
6. den-ti ab u-tro-que Compar sit lau-da-ti-o. A-men.

V. Panem de coelo siehe S. 114. *Oratio. Deus qui nobis* in tono fer. S. 61, 2.

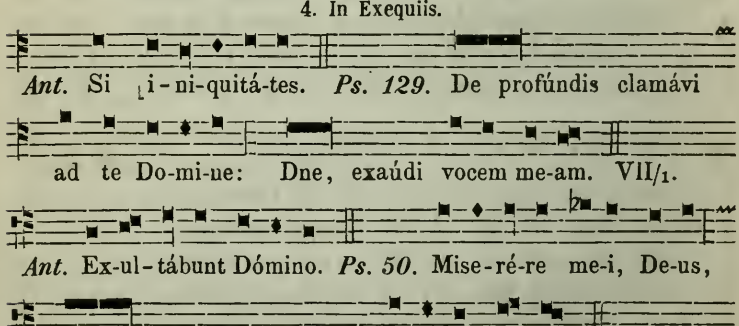
2. Invocatio S. Spiritus.



3. Benedictio Pontificalis.

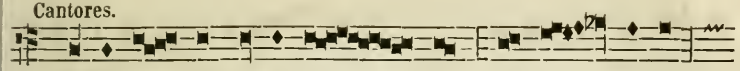


4. In Exequiis.



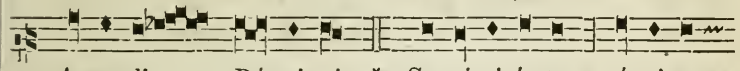
Zwei Sänger intoniren das folgende *Resp.*, der Clerus (Chor) antwortet.

Cantores.

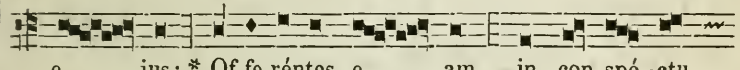


Subve-ní - te sancti De - i, oc-cur - ri-te

Chorus (Clerus).

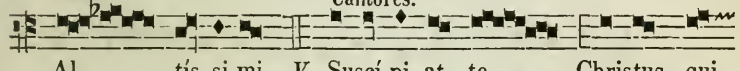


An-ge-li Dó-mi-ni. * Sus-ci-pi-én-tes á-nimam

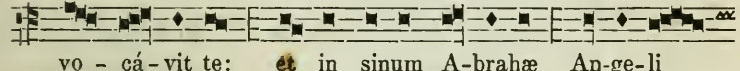


e - jus: * Of-fe-réntes e - am, in con-spé-ctu

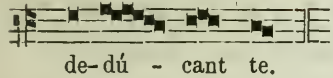
Cantores.



Al - - tís-si-mi. *V.* Suscí-pi-at te Christus, qui



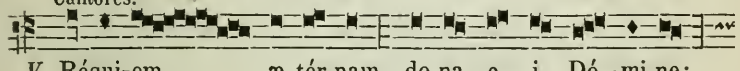
vo - cá-vit te: et in sinum A-brahæ An-ge-li



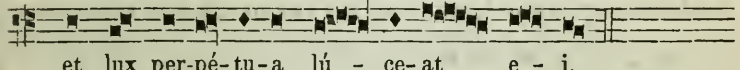
Chorus: *Suscipientes etc.*

de-dú - cant te.

Cantores.

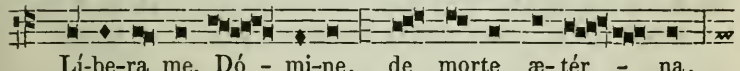


V. Réqui-em æ-tér-nam do-na e - i Dó-mi-ne:

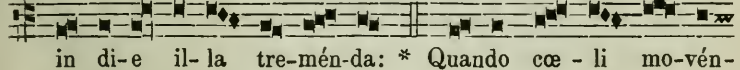


et lux per-pé-tu-a lú - ce-at e - i.

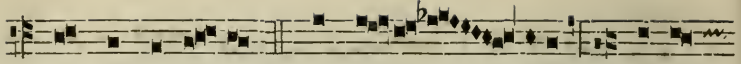
Chorus: *Offerentes.* Oratio: *Non intres* in ton. fer. S. 61, 2.



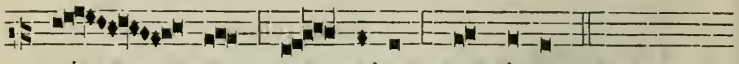
Lí-be-ra me, Dó - mi-ne, de morte æ-tér - na,



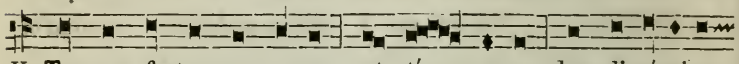
in di-e il-la tre-mén-da: * Quando cœ - li mo-vén-



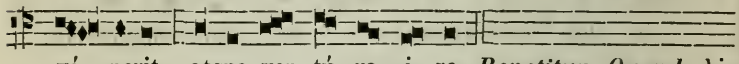
di sunt et ter-ra: * Dum vé - - neris ju-di -



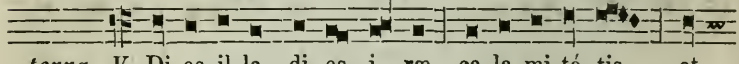
cá - - re sæ - culum per ignem.



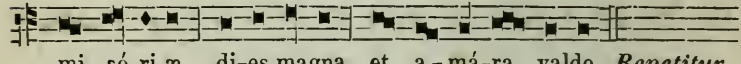
V. Tremens factus sum e-go, et tí - me-o, dum discússi-o



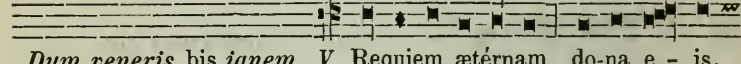
vé - nerit, atque ven-tú-ra i-ra. *Repetitur. Quando* bis



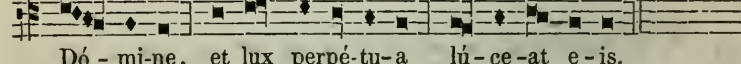
terra. V. Di-es il-la, di-es i - ræ, ca-la-mi-tá-tis et



mi - sé-ri-æ, di-es magna et a - má-ra valde. *Repetitur.*



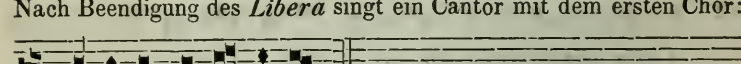
Dum veneris bis *ignem. V.* Requiem ætérnam do-na e - is,



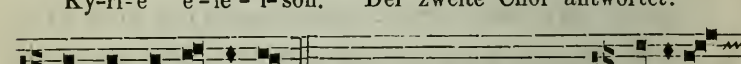
Dó - mi-ne, et lux perpé-tu-a lú-ce-at e-is.

Repetitur. Libera bis *Tremens.*

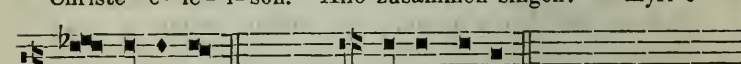
Nach Beendigung des *Libera* singt ein Cantor mit dem ersten Chor:



Ky-ri-e e-lé - i-son. Der zweite Chor antwortet:

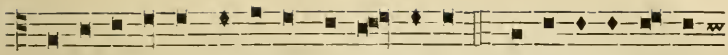


Christe e-lé - i-son. Alle zusammen singen: Kyri-e

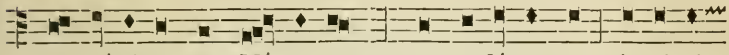


e - lé-i-son. *Sacerdos.* Pater noster.

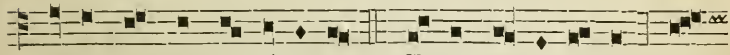
V. et *R.* nach S. 114, Oratio S. 61, 2.



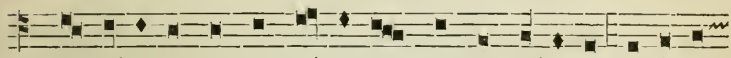
In Para-dísum dedúcant te An-ge-li: in tu-o ad-vén-tu



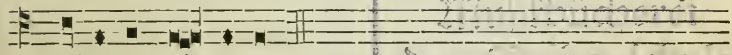
su-scí-pi-ant te Már-ty-res, et perdúcant te in ci-vi -



tátem sanctam Je-rú-sa-lem. Chorus An-ge-lo-rum te



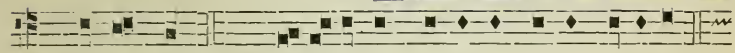
su-scí-pi-at, et cum Lá-za-ro quondam paúpe-re æ-térnam



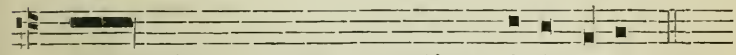
hábe-as ré-quiem.

Oratio nach S. 61, 2.

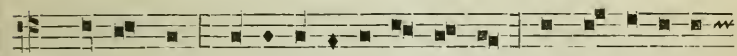
Musikbücherei der Musikschule zu Friedberg.



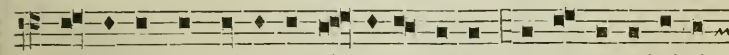
Ant. E-go sum. *Cant.* Be-nedíctus Dóminus De-us I-sraël; *



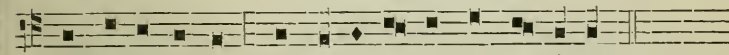
quia visitávit, et fecit redemptiónem plebis su-æ. II.



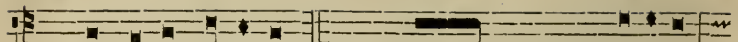
Ant. E-go sum re-sur-ré-cti-o et vi-ta, qui cre-dit in me,



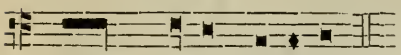
-é-ti-am si mórtu-us fú-e-rit, vivet, et omnis qui vi-vit,



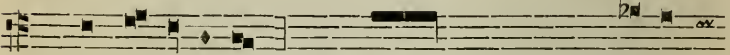
et credit in me, non mo-ri-é-tur in æ-térnum.



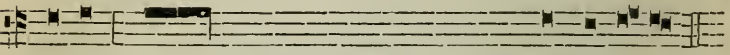
Ant. Sit nomen Dómi-ni. *Ps. 112.* Laudáte, púeri, Dóminum,



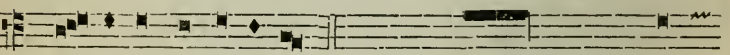
laudáte nomen Domi-ni. II.



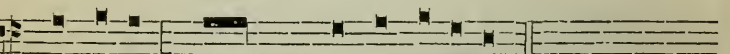
Ant. Hic ac-cí-pi-et. *Ps. 23.* Dni est terra, et plenitú-do



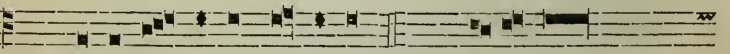
e-jus; orbis terrárum, et univérsi, qui hábitant in e-o. I/1.



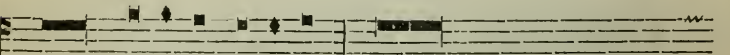
Ant. Jú-ve-nes et vír-gi-nes. *Ps. 148.* Laudáte Dómi-num



de cœlis: laudáte e-um in ex-célsis. IV/1.



Ant. Be-ne-dí-ci-te Dó-minum. *Cant.* Be-ne-dícite, ómnia



ópera, Dómi-ni Dómi-no: laudáte et super-exaltáte

e-um in sæ-cu-la. VII/1.

Appendix.

§. 40. Allgemeines über Orgel und für Organisten.

1. Die Orgel hat sich seit Jahrhunderten so sehr in der Kirche eingebürgert, dass sie allenthalben unentbehrlich geworden ist. Wollte man auch die harmonische Begleitung des gregorianischen Chorals als unpassend verwerfen,[1]) so würde doch ein gutes Vor-, Zwischen- oder Nachspiel beim gottesdienstlichen Gesange ein ernstliches, ausdauerndes Studium der Orgel verlangen. Die Thatsache jedoch, dass gar viele Organisten über das Wesen und die Bedeutung der Orgel, ihre technische Behandlung, ihren Bau schlecht oder gar nicht unterrichtet sind, fordert jeden Freund katholischer Kirchenmusik dringend auf, für katholisches Orgelspiel [2]) lebhaftes Interesse zu nehmen und zu verbreiten. Schon der Zustand mancher Orgeln macht anständige oder gar genügende Leistungen beim besten Willen unmöglich. Man glaube jedoch nicht, dass nur auf einem grossen Werke gutes oder bedeutendes Orgelspiel möglich sei; der tüchtige Organist wird auch auf einem Positiv von vier Registern schnell erkannt, und Orgeln von acht, zwölf Registern gestatten schon mannigfaltige Tonmischungen, wenn der Organist sich die Mühe nimmt, die Natur seines Instrumentes zu studiren. Auch ist es für Jeden, der mit Orgeln umzugehen hat, eine Nothwendigkeit, bei kleineren vorkommenden Fehlern und Schäden selbst nach-

---

[1]) Doch wird man sie nach dem jetzigen Stande der Musik nie ganz umgehen können, wenn auch die greg. Melodieen zu einer Zeit verfasst wurden, wo man noch keine rechte Vorstellung von Harmonie hatte, und also ohne Rücksicht auf sie Melodieen componirte.

[2]) Gute Orgelstücke und treffliche Anweisungen für kath. Orgelspieler enthalten die *Fliegenden Blätter für kath K. M.* und *Musica sacra* von Fr. Witt. Regensburg bei Fr. Pustet, sowie *Mettenleiter B.* die Behandlung der Orgel (Vereinsgabe des deutschen Cäcilienvereins).

helfen zu können, und besonders bei Neubauten soweit unterrichtet zu sein, dass er ebenfalls ein Wort mitreden oder einen vernünftigen Wunsch äussern kann, und nicht Alles einem Orgelbauer überlassen muss, der gewisser Vortheile halber vielleicht hastig und oberflächlich arbeitet.

Jede Orgel sollte das sogenannte lange Pedal haben, d. h. eine volle Oktav von C — $\overline{c}$ (oder auch $\overline{g}$ je nach Disposition und Umfang). Wo diess mangelt, kann ohne übermässige Kosten Hilfe geschafft werden. Das Pleno sei nie zu scharf, [1]) aber stets kräftig und sonor. Ein 4′ Register kann auch ohne Verbindung mit einem 8′ gespielt werden, wenn man das Tonstück eine Oktave tiefer transponirt. Je grösser das Orgelwerk, je mannigfaltiger die Stimmen, um so reicher ist ihre Behandlungsweise, um so dringender die Pflicht des Organisten, die ihm anvertraute Orgel nach ihrer Mechanik und Einrichtung, ihrem Toninhalt und ihrer Wirkung kennen zu lernen.

Unter den verschiedenen Schriften, welche über dieses und Aehnliches, was die Orgel, ihre Disposition, Reparatur etc. betrifft, handeln, sind namhaft zu machen: *Becker,* [2]) *Heinrich,* [3]) *Ritter,* [4]) *Seidel,* [5]) *Schlimbach.* [6]) Besonders gründlich ist Töpfer's Darstellung in seinem *Lehrbuch der Orgelbaukunst* (4 Bände, Weimar, Vogt, 12 Thlr.), sowie auch in dem kleinen Werke: *Die Orgel* etc. Erfurt, Körner, 1 Thlr.

II. Das Orgelspiel selbst bietet so viele Schwierigkeiten, dass nur beharrliches Studium dieselben siegreich überwinden wird. Der Organist soll nicht bloss Vorlagen tadellos spielen können, sondern selbst schaffen, geleitet von den unverrückbaren

---

[1]) Alte Werke besitzen oft unmässig grelle Mixturen und Quinten, deren Material ein solideres „Schreiwerk". abgeben kann.

[2]) Rathschläge für Organisten ... Leipzig, Schubert, ½ Thlr.

[3]) Orgellehre, Structur und Erhaltung. Glogau, Flemming. 12 ½ Sgr.

[4]) Erhaltung und Stimmung der Orgel. Erfurt, Körner. 8 Sgr. 12 Ex. à 6 Sgr.

[5]) Die Orgel und ihr Bau. Breslau, Leukart. 1 Thlr. Sehr gut!

[6]) Ueber Structur etc. der Orgel. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Gut, aber theuer, 1 ⅓ Thlr.

Grundsätzen einer guten Schule und den Regeln der Composition, nicht von den Eingebungen der Laune oder vom Talente allein. Um gut präludiren, phantasiren, improvisiren zu können, muss der Organist ausser der vollkommenen Beherrschung der Theorie auch Talent und technische Fertigkeit, durch fortgesetzte praktische Uebung erworben, besitzen, — und dazu braucht es Ausdauer und Bescheidenheit. Wer die Geschichte der Musik kennt, weiss auch, mit welcher Sorgfalt die mit so reichem Talente begabten Orgelmeister, ein *Bach, Händel, Albrechtsberger, Rink* u. A. sich für das Orgelspiel vorbereitet haben, welch' minutiösen Fleiss sie auf die Feile ihrer Compositionen verwendeten; er wird nicht so anmassend sein, Erfindungen des Augenblickes für köstlich und untadelhaft auszugeben. Ganz schön sagt *Chr. Fr. Schubart:*[1]) „Sowie die Orgel das erste Instrument ist, so ist auch der Organist der erste Musiker. Die Behandlung der Orgel ist äusserst schwer, und man muss dazu mit intellectuelen und physischen Vollkommenheiten ausgerüstet sein. Unter jene rechne ich Genie und Studium. Wem nicht Geniusgluth im Innern flammt, der wird nie ein bedeutender Organist; und wer sich bloss auf sein Genie verlässt, und die Natur dieses schweren Instrumentes nicht sorgfältig studirt, der wird ewig Naturalist bleiben . . .“

Natürlich soll und kann nicht Jeder Virtuos auf der Orgel sein, aber Harmonie- und Generalbasslehre, Contrapunkt, Fuge (oder doch Imitation) soll jeder katholische Organist gut verstehen, sowie bei Uebergängen, beliebigen Transpositionen und im Pedalspiel sich zu helfen wissen; denn die Begleitung des gregorianischen Chorals fordert diesen Grad von Fertigkeit unumgänglich. Durch Auswendiglernen anfangs kurzer und leichter, dann auch grösserer Mustercompositionen für die Orgel wird die Erfindungsgabe geweckt, die Phantasie gebildet, das Gedächtniss geübt, der Geschmack geläutert, der Musiksinn vor Einförmigkeit und Manier bewahrt. Wir führen aus der unabsehbaren Zahl von Hilfsmitteln für Theorie und Praxis

[1]) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Wien, 1806. S. 280.

des Orgelspiels die bekanntesten an, denn die reiche Literatur kann in diesen Zeilen unmöglich erschöpft werden. *Albrechtsberger,*[1]) *Cherubini,*[2]) *Dehn,*[3]) *Hohmann, Marx,*[4]) *Oberhoffer,*[5]) *Ritter,*[6]) *Dr. Volkmar,*[7]) *Winkler.*

Ausschliesslich für praktisches Orgelspiel existiren viele und schöne Sammlungen, die aber für katholische Zwecke oft ganz oder doch theilweise unbrauchbar sind. Wir nennen hier als Studienwerke, Uebungsstücke, praktische Orgelcompositionen von verschiedenen Graden der Schwierigkeit: *Albrechtsberger,*[8]) *Bach,*[9]) *Becker C. F.,*[10]) *Brosig,*[11]) *Händel,*[12]) *Hesse.*[13]) Körners Verlag in Erfurt zeichnet sich durch die grosse Menge vortrefflicher Sammlungen von Orgelstücken aus, z. B. *das kirchl. Orgelspiel* von Herzog, *der kath. und prot. Organist, der*

---

[1]) Sämmtliche Schriften über Generalbass etc. von Ign. v. Seyfried. Wien, Haslinger, 3 Bde. Breit, lückenhaft, theuer!

[2]) Theorie des Contrapunktes und der Fuge. Leipz. Kistner; 8 Thlr.

[3]) Theor. prakt. Harmonielehre. Berlin, Schlesinger. 2 Thlr.

[4]) Compositionslehre. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 12 Thlr. die 4 Bde.

[5]) Harmonie- und Compositionslehre mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel in kath. Kirchen. Luxemburg, Heintze, 1 Thlr. 20 Sgr. Sehr empfehlenswerth!

[6]) Die Kunst des Orgelspiels. 3 Theile. 7 Thlr. 10 Sgr. Das Ganze von hohem Werthe. Ebenso sein Handbuch für die Harmonielehre. 20 Sgr., bei 16 Exempl. à 16 Sgr.

[7]) Orgelschule. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 9 Thlr. Ein grosses und gründliches Werk.

[8]) Sechs Fugen für Orgel, 1 fl.; Ausweichungen, 30 kr., Wien Haslinger.

[9]) Das wohltemperirte Clavier, und überhaupt alle seine Clavierkomp. herausgegeben von Fr. Chrysander. Wolfenbüttel bei Holle. — Sämmtliche Orgelsachen. Leipzig, Peters. Bei Abnahme der ganzen Sammlung 16 Rthlr. Ueberhaupt bleibt Bach Seb. das Muster für den Organisten jeder Confession, und seine Werke bilden einen unversiegbaren Quell für Geist, Gemüth und Herz.

[10]) Besonders zu nennen das in Verbindung mit Ritter edirte Orgelarchiv, 48 Stücke aus verschiedenen Jahrh., Leipzig, Friese, 3 Thlr.

[11]) Ein katholischer Organist von hervorragender Bedeutung. Die meisten seiner Compositionen verlegten André in Offenbach, und Leuckart in Breslau.

[12]) Seine Oratorien bieten manch herrliche Praeludien und fugenartige Sätze.

[13]) Leuckart in Breslau hat die vielen und sehr brauchbaren Orgelsachen grossentheils im Verlag.

angehende Organist, der wohlgeübte Organist. Auch *Fischer, Herzog, Ritter* haben ihre meisten Compositionen in diesem Verlag. *Rink,*[1]) *Schneider, Dr. Schütze, Sechter, Strube, Töpfer, Vogler etc.* haben für praktisches Orgelspiel Bedeutendes geleistet, und brauchbare Compositionen geschrieben. Von neueren Sammlungen sind sehr empfehlenswerth, *Schuhmacher Orgelstücke,*[2]) Cadenzen, Versetten, Præludien und Fugen von C. Ett.[3])

§. 41. Harmonie der Kirchentonarten.

Die vom jetzigen Tonsystem ganz verschiedene Bildung der gregorian. Melodieen muss auch bei der Harmonisation derselben festgehalten werden. Das moderne Tongeschlecht ist zweifach, Dur und Moll, die 24 Tonarten sind nur Transpositionen dieser zwei Scalen, während die 8 (14) Octavengattungen eben so viele wesentlich verschiedene Tonleitern bilden. Als Muster für die harmonische Behandlung der alten Tonarten müssen naturgemäss jene Männer gelten, welche die Blüthezeit in der Entwicklung der alten Harmonie herbeigeführt haben, und in ihr lebten, — die grossen Meister des 16. und 17., sowie theilweise auch des 15. und 18. Jahrhunderts. Wir stellen daher den Grundsatz auf: „Die Harmonie der Kirchentonarten darf die Melodie der gregorian. Gesänge unter keinem Vorwande verändern, muss sich in allen Beziehungen — ohne Ausnahme der Oberherrschaft dieser Melodieen unbedingt unterwerfen, und soll, soweit es die Gesetze der Harmonie gestatten, diatonisch sein. Auch die Bildung der Cadenzen ist **bei Begleitung gregorian. Gesänge** an gleiche Gesetze gebunden."

Nur mit eisernem Festhalten an diesem Grundsatz glauben

---

[1]) Seine Praeludien. Orgelschulen. Fugen etc. finden sich in Simrock's Verlag zu Bonn, bei Schott in Mainz und André in Offenbach.

[2]) Im Selbstverlag des Herausgebers und in Commission von Zumsteeg in Stuttgart, 4 fl.

[3]) 2. Auflage, vermehrt und verbessert von Fr. Riegel, München, kgl. Centralschulbücherverlag, 1864.

wir der Willkür, welche die gregorian. Melodieen, besonders mit Hilfe der modernen Harmonielehre, nach neueren Tongesetzen ummodelt, einen haltbaren Damm entgegensetzen zu können. Wer die Unterschiede der alten und der neuen Musiklehre nicht energisch auseinanderhält, wird diese Strenge freilich nicht begreifen; aber den Vorwurf, als sei sie unbegründet, wird auch Niemand erheben können, der sich um praktische Beispiele aus der Zeit, wo noch die alte Harmonielehre galt, umsieht. „Die neuen Tonarten schliessen durch die Dominante, (Unter- oder Oberquint), nicht so die alten; die neuen haben ihren Leitton, nicht so die alten; bei der Figuralmusik muss jedes Tonstück bei allen Absätzen und jedem Schluss in der Tonica oder dem Grundton einer Dur- und Moll-Tonleiter schliessen, nicht so beim Choral.“ [1])

Da sich die gregorian. Melodieen schon vor Erfindung der Harmonie gebildet haben, so muss sich letztere den Gesetzen der ersteren anbequemen; aber die Bemerkung, *dass jede Art der Harmonisirung für den Choral neu und modern sei,* ist nur halb wahr. Wohl ist sie *neu,* aber sie braucht nicht *modern* zu sein. Die strenge Harmonie der Alten ist nicht ein Conglomerat von Dur- und Molldreiklängen ohne inneren Zusammenhang, sondern ist auf Beachtung der Eigenthümlichkeiten der einzelnen Octavengattungen basirt. Zwar lässt sich im Allgemeinen sagen, der regelmässige Schluss des I. und II. modus

[1]) Diese Grundsätze leiteten auch den † J. G. Mettenleiter in seiner Orgelbegleitung zum greg. Choral. „Der Choralgesang ist ein rein diatonischer, natürlicher auf die Kirchentonarten sich stützender Gesang, ohne Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones des Modus... etc.;“ „Die Orgelbegleitung bringt demnach nur solche Harmoniefolgen in Anwendung, die rein diatonischer Natur sind, und sich auf die Gesetze der Theorie, sowie auf die vollendetste Praxis der grossen contrapunktischen Meister — in Melodie und Harmonie des 15. und 16., sowie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts etc. stützen, und sich ihr anschliessen. Ihre harmonische Fortschreitung bewegt sich in der Regel nur im diatonischen Dreiklang, und dessen erster Umkehrung; bereitet jedoch mittels Anwendung der Bindungen die schönsten und überraschendsten Dissonanzen vor, löst sie auf die befriedigendste Weise wieder auf, und lässt sie in die wohlthuendsten Consonanzen übergehen.“

sei *d moll,* des III. und IV. *e dur,* des V. und VI. *f dur,* des VII. und VIII. *g dur* u. s. w., nicht aber, der I. und II. Ton seien unser *d moll etc.*

Als allgemeine Regel gilt: „Alle Töne der eigenen diatonischen Tonleiter können zur Bildung von Accorden verwendet werden, der Schlussaccord aber soll sich auf der Finale aufbauen."

I. und II. Ton.

Das h hindert, die beiden modi als d moll-Tonleitern zu behandeln. Cadenzschlüsse können (ausser der Begleitung des gregor. Chorals) in die Unterquart oder Unterquint mit folgendem Durdreiklange gemacht werden. Der Sextaccord auf *es* kann abwechslungsweise dazu dienen, das c unter der Finale hervorzuheben, der Dreiklang auf e oder g drückt das h deutlich aus. Der II. Ton ist meistens in die Oberquart mit einem b transponirt. Accorde mit *fis* oder *gis* sind zu vermeiden, weil sie einem andern modus angehören.

III. und IV. Ton.

Die eigenthümlichste und erhabenste Harmonie bildet sich beim III. und IV. Ton, da die kleine Secunde e—f und die kleine Septime e—d die gravitätische Schlussweise *d moll e dur,* den sogenannten *phrygischen Schluss,* hervorrufen. Die Cadenz wird nie auf h,[1]) manchmal auf a, am öftesten aber auf *d moll* und *e dur,* oder Sextaccord auf *f* und *e dur* gemacht. Der Dreiklang auf e kann *dur* und *moll* sein. — Der IV. Ton ist nicht *a moll;* g lässt sich durch Dreiklänge auf c, e und g, oder den Sextaccord aud h harmonisiren.

V. und VI. Ton.

Diese modi als f dur zu behandeln, verbietet das h, zu dessen Begleitung Dreiklänge auf g oder e, sowie der Sextaccord

---

[1]) Ueberhaupt ist der Dur-, weniger der Molldreiklang auf h in jedem modus unzulässig.

auf d etc., je nach der Melodie, gewählt werden können. Cadenzschluss auf c, seltener auf b.

VII. und VIII. Ton.

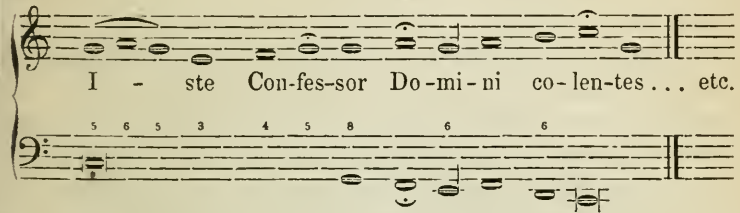
Das f hindert, diese modi als g dur zu behandeln, es soll auch oft hervorgehoben werden. Die Cadenz wird sehr gut mit dem Dreiklang auf c oder f ausgeführt. Der VII. Ton wird meist eine Terz oder Quart tiefer transponirt. Schon der Dominantendreiklang d fis a, immer jedoch der Septimenaccord d, fis, a, c sind in der mixolydischen Tonart zu vermeiden, wenn dadurch das f einer gregorian. Melodie in *fis* verwandelt, oder den Sängern immer das *fis* nahe gelegt würde. Zur Bildung von Cadenzen und an Stellen, wo die Melodie nicht alterirt wird, lässt sich der d dur Dreiklang im VII. und VIII. Ton wohl verwenden.

Wo sich der IX. und X. Ton (äolisch) noch findet, merke man die charakteristische kleine Sext, a—f, und seinen Unterschied von der modernen Molltonleiter. H dur muss stets vermieden werden; e dur ist zulässig. Die Modulationen des Äolischen sind mit dem Phrygischen (III. u. IV.) sehr innig verbunden. Der jonische Modus, XIII. (XI.) und XIV. (XII.), entspricht vollkommen unserem c dur; weicht aber gerne nach f, a, e aus. Die Alten versetzten den XI. Modus gerne nach f mit b in das *genus molle*. „Was der weicheren Tonreihe f dur an Helligkeit im Vergleich zu c dur abgeht, ersetzte die höhere, leidenschaftlichere Tonlage der Melodie, besonders wenn der Tenor den Cantus firmus übernahm, und die Alten liebten es, eben dieser Stimme die Hauptmelodie (den Hauptinhalt, daher der Name *Tenor*) zuzuertheilen. Wollten sie aber plagale Melodieen in der alten Tonart setzen, so transponirten sie die Tonart in die höhere Quint, mit l. ♭." *Marx, Compositionslehre;* I. B. S. 410.

Es ist nicht immer nothwendig, oft sogar unschön,[1]) unter

[1]) In Italien wird der Choral auch jetzt noch sehr selten mit Orgel begleitet, gar nie aber bei umfangreicheren Gesängen, z. B. denen aus dem Grad. Rom. Die Orgel, deren Bau und Behandlung freilich um

jede Note der greg. Melodie einen Accord zu setzen; der freie, frische Schwung mancher Choralmelodieen, besonders der *Alleluja, Jubili* etc. würde durch so massenhafte Accordfolgen gestört. Man wähle daher an passender Stelle einen Accord, der mehrere durchgehende Noten verträgt und sich dann an bedeutungsvoller Stelle in einen neuen Accord verwandelt z. B.:



Durch passenden Wechsel dieser Begleitungsart mit der durch gehäuftere Accordfolge wird zugleich Monotonie und Ueberladung vermieden, und dem Sänger das Treffen erleichtert.

Diese Winke können durch wiederholte praktische Uebung zu einer solchen Fertigkeit bei Begleitung gregor. Melodieen mit Dreiklängen und Sextaccorden verhelfen, dass der Schüler Septimenaccorde und ihr Gefolge aus dem neuen Tonsystem nicht nur fremdartig, sondern geradezu unbegreiflich finden wird. Vereinigt sich aber zu all dem noch das Studium der contrapunctischen theoretischen und vorzüglich praktischen älteren Meisterwerke, eines *Anerio, Asola, Gabrieli, Josquin, Isaac, Morales, Orlando, Palestrina, Porta, Senfel, Suriano, Viadana, Vittoria, Willaert, Zachariis etc.*, so wird jeder Organist nicht nur die Berechtigung, sondern mehr noch die Nothwendigkeit der angedeuteten Principien einsehen, und dieselben mit aller Consequenz durchführen und verbreiten.

---

mehr als ein Jahrhundert zurück ist, führt meist nur Vor-, Zwischen- und Nachspiele aus. Die Art wie die sixtin. Kapelle die Choralgesänge zweistimmig in Doppelterzen für die hohen und tiefen Stimmen vorträgt und die wirklich uralt ist, deutet auf das Bedürfniss, den greg Choral auch manchmal harmonisch zu umkleiden, und Dr. Schafhäutl's Ansicht (S. 71) scheint auch hier nicht ganz stichhaltig zu sein. Das Richtige scheint mir Ambros getroffen zu haben, siehe später S. 162.

§. 42. Die Orgel beim gregorianischen Choral.

Wenn nicht die kirchliche Zeit oder andere Umstände die Begleitung der Orgel zum Choral unmöglich machen, sollte sie beim *concentus* nie unterbleiben, weil durch geschickte Behandlung dieses herrlichen Instrumentes und bei richtiger Benützung des Pedalspieles Intonation und Vortrag geordnet, erleichtert und gehoben werden.

In der Regel soll vierstimmig, und nach Erforderniss in weiter (getheilter), oder enger Harmonie begleitet werden. Bei stark besetzten Sängerchören muss die Begleitungsweise nach der Sängerzahl und dem Raum der Kirche sich erweitern, und wo möglich durchgehends in der getheilten Art ausgeführt werden. Zur rechten Zeit und am rechten Orte darf sich das Spiel 5, 6 und 8 stimmig entfalten, und der durchgebildete Organist wird diess Mittel wohl mit grosser Vorsicht wählen, aber für den sich steigernden Vortrag des Choralgesanges mit ausserordentlicher Wirkung anwenden. Dass aber eine übermässige Fülle von Noten und Verdopplungen schlecht klingt, dass Läufe, Coloraturen, Passagen und andere Modulationen nicht den Gesang ausmalen oder gar unterbrechen dürfen, ist von selbst klar.

Die Vorspiele (Præludien) sollen mit den folgenden Gesangsstücken in innerem nothwendigen Zusammenhang stehen, einen oder mehrere Gedanken aus demselben dem Sänger vorführen, den Choralgesang entsprechend vorbereiten und einleiten, und sich an die gegebene Tonart halten. Diess Verlangen ist nicht übertrieben, da die Vorspiele im kath. Gottesdienst nicht so lange dauern können, dass sie einen unterrichteten Organisten in Verlegenheit bringen. Man nehme sich daher Meister zum Vorbild, durchdringe ihre Compositionen, lerne Passendes auswendig, schäme sich nicht, aus Vorlagen zu spielen, und versuche sich schriftlich in Ausarbeitung kurzer Orgelsätze nach altem Tonsystem.[1]) Das Mindeste, was von einem Organisten

[1]) *Franz Commer* hat bei *Trautwein in Berlin* eine Sammlung von Orgelstücken aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert edirt, von der dem

beim Choralspiel verlangt werden muss, ist, dass er doch in den letzten 10—12 Takten ganz streng den kirchlichen modus einhalte, um die Sänger gleichsam in's Heiligthum einzuführen.

Zwischenspiele (Interludien) müssen, wo sie mit Fug und Recht angebracht werden dürfen, natürlich um so strenger den Charakter der betreffenden Kirchentonart ausprägen.

Die Nachspiele (Postludien) sollen die Erhabenheit und Würde des vorgetragenen Choralgesanges besiegeln, nicht den Sänger oder Hörer gewaltsam zu einer andern Stimmung fortreissen. — Folgen mehrere Choralgesänge von verschiedenen Tonarten aufeinander, z. B. bei den Tagzeiten die Antiph. mit den Psalmen, so sollte auf eine gleichmässige oder doch annähernde Tonlage und Klangfarbe Rücksicht genommen werden. Es ist demnach Aufgabe des Organisten durch freie Transposition die Choralgesänge dem Bedürfnisse gemäss in mehrfacher resp. jeder geforderten Tonlage wiedergeben zu lernen. Um diesen Grad der Fertigkeit zu erlangen, ist stete Uebung im Lesen aller Schlüssel nach Anleitung des §. 6 und 20 unumgänglich nothwendig, und zwar so lange, bis den Spieler keine Forderung in dieser Beziehung mehr in Verlegenheit bringt.

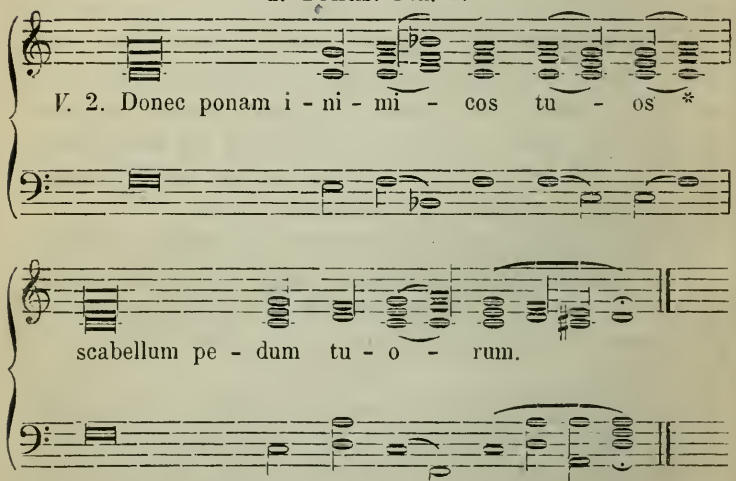
Ueberhaupt kann nicht oft genug betont werden, dass Gewissenhaftigkeit, strenge Selbstkritik, eifrige Beobachtung grosser Meister, verbunden mit unausgesetztem theoretischem Studium Eigenschaften eines kathol. Organisten sein sollten. [1])

Verf. 4 Hefte bekannt sind. H. Kapellmeister Schmidt in Münster gab eine Sammlung von Orgelsätzen in den Kirchentonarten bei Theissing heraus. Auch in Herzog's *das kirchl Orgelspiel* finden sich im Anhange sehr schöne kürzere und längere Sätze und Modulationen in den alten Tonarten. Am instructivsten aber ist es, aus den Partituren der *musica divina*, besonders des III. Bandes und den verschiedenen Ausgaben alter Meisterwerke sich selbst kürzere Sätze und treffliche Stellen abzuschreiben, nach Bedarf zu transponiren, korrekt spielen zu lernen etc. Es gibt genug Tonstücke, in denen das Durchkreuzen der Stimmen nicht gar zu oft sich findet, und die man daher recht gut auch für die Orgel brauchen kann.

[1]) J. G. Mettenleiter bemerkt daher in seiner Einleitung zum Organum, „dass die dort gebotene Orgelbegleitung für alle diejenigen Organi-

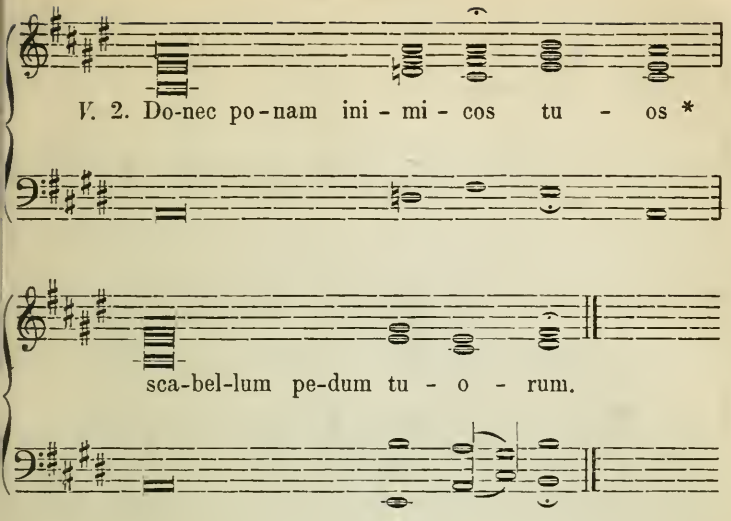
Anmerk. Da Beispiele von Præludien etc. in den alten Tonarten zu weit führen würden, und mit Einem doch die Sache nicht erschöpft werden könnte, so wählen wir zur prakt. Erläuterung des über Harmonisirung etc. Vorgetragenen die Psalmtöne. Die Transposition geschah nach S. 46 auf den Ton a für die 8 Psalmtöne. Der Schluss des Vor- oder Zwischenspiels richte sich nach der Anfangsnote der Melodie, der letzte Accord soll den ersten Ton des Choralsatzes enthalten. So kann z. B. beim Ton. I. das Initium (f, g, a) leicht gefunden werden, wenn man mit dem terzlosen Dreiklang auf d schliesst, oder auch mit d-f-a. Terzlose Dreiklänge kommen überhaupt bei den alten Harmonikern sehr oft vor, weil sie die strenge Stimmführung dadurch am besten wahren zu können glaubten. Das Nachspiel soll stets den jedem modus eigenthümlichen Schlussaccord zur Geltung bringen.

I. Tonus. Fin. 3.

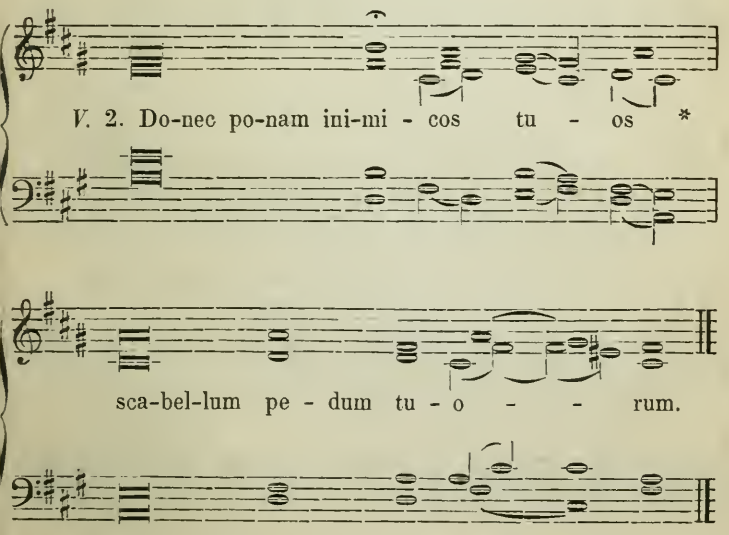


sten bestimmt sei, denen die Kenntniss mangelt, den einstimmigen lat. Choralgesang entsprechend nach den bezeichneten Grundsätzen mit Orgel zu begleiten. Für diese sei das Organum Gesetz." Er legt gegen jede beliebige Aenderung und Zuthat der begleitenden Choralgesänge feierliche Verwahrung ein. Wahrlich nicht umsonst; denn das übermässige Selbstvertrauen hat manches Talent verdorben und beim katholischen Orgelspiel und der Choralbegleitung massloses Unheil angerichtet.

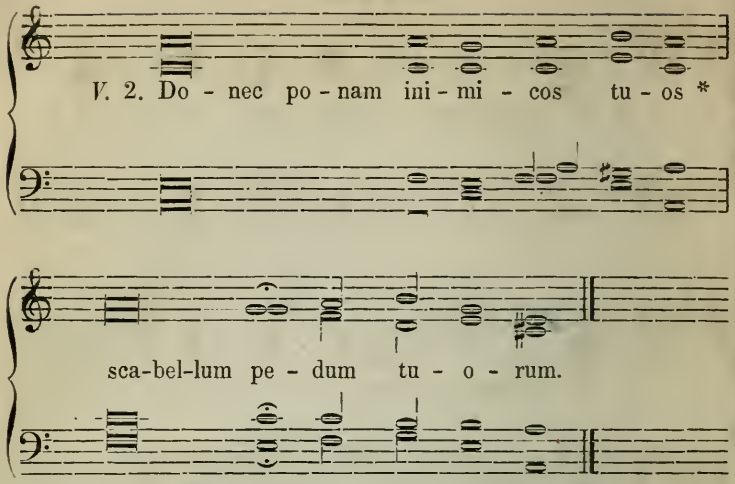
II. Tonus.



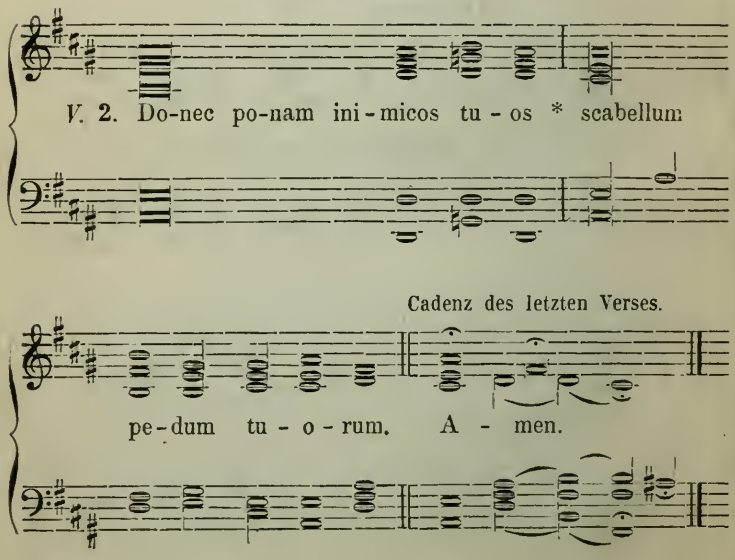
III. Tonus. 1. Fin.



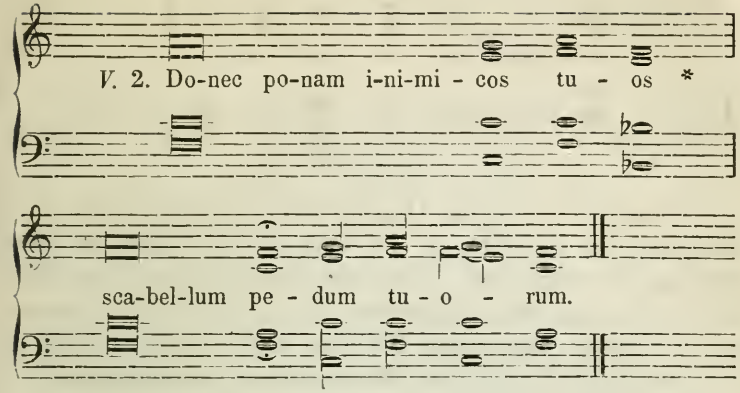
IV. Tonus.



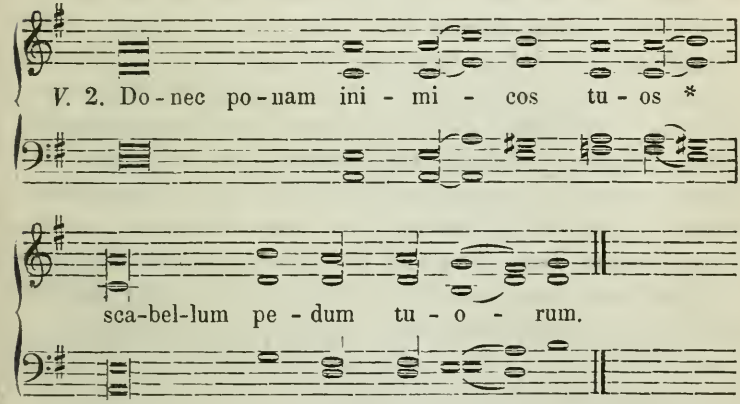
V. Tonus.



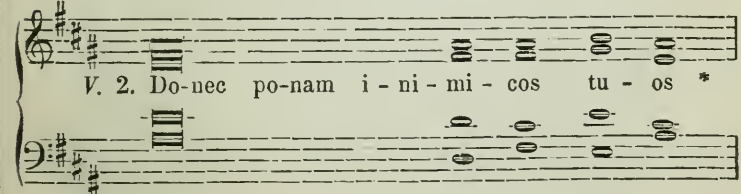
VI. Tonus.

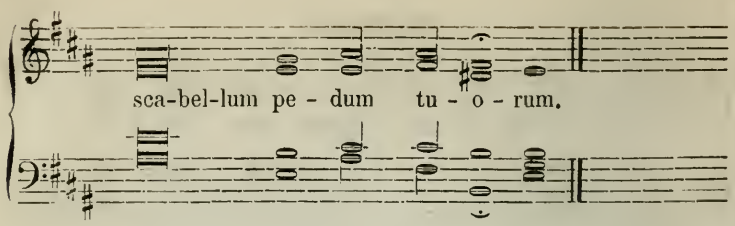


VII. Tonus. Fin. 1.



VIII. Tonus. Fin. 1.





Niemals vergesse der Organist bei der Begleitung des gregorian. Chorals, dass er dem Sänger das Treffen und den Vortrag erleichtern solle, nicht aber umgekehrt durch gesuchte und fremdartige Harmonieverbindungen die ohnehin oft ungeahnten Wendungen dieser alten Melodieen noch erschweren dürfe.

Ich schliesse diese kurzgedrängte Abhandlung mit den Worten von *Ambros:*[1]) „Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so gross, dass sie auch ohne alle Harmonisirung sich auf das Intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und Jahrhunderte lang einen Schatz bildeten, von dessen Reichthümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des gregorianischen Gesanges erstarkt; sie hat sich an seinen Melodieen von den ersten ungeschickten Versuchen des *Organums,* der *Diaphonie* und des *Faux bourdon* an bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastyle herangebildet. . . .“

[1]) Geschichte der Musik, Band 2., S. 67.

der Bischofsschule zu Friedberg.

C. Erkenntniss.

I. Allgemeine Andeutungen.

§. 43. Für Kleriker.

Es ist bekannt, mit welcher Sorgfalt in früheren Jahrhunderten der Choral vom Clerus [1]) geübt wurde, wie die Kirche nicht nur das Lob bei *Ecclesi. 44, 5. Laudemus viros gloriosos, et parentes nostros in generatione sua ... in peritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina scripturarum* als Auszeichnung ihrer Heiligen *(in Comm. Conf. Pont.)* adoptirt, sondern auch den ganzen kath. Ritus mit den Gesängen heiliger, erleuchteter Männer gleichsam durchwoben und verklärt hat, wie Bischöfe, Priester und Cleriker wetteiferten, all diese herrlichen Choralgesänge in würdiger Weise auszuführen, wie Concilien [2]) sogar zur gewissenhaften Pflege des Choralgesanges aufforderten.

„Wenn wir uns hier zuerst an den Clerus richten, so thun wir dieses in der festen Ueberzeugung, dass das Studium des Choralgesanges und die gute Ausführung desselben hauptsächlich von ihm abhängt ... Es ist aber nur zu wahr, dass manche Männer durch ihre Sorglosigkeit (Unwissenheit) die vorzüglichste Veranlassung werden, dass er dahinwelke und vergehe. Man möchte mit Cardinal Bona ausrufen: *„Ut fatear quod res est,*

---

[1]) In Nro. 49 der Beilage zur Augsb. Postz. vom Jahre 1847 heisst es u. A.: „In den ersten Jahrh. sang die Geistlichkeit in demselben Styl, wie der Priester am Altar den lat. Choral; später wechselte in Deutschland die Geistlichkeit mit dem Volke, so dass jene eine lat. Strophe eines Liedes sang, und darnach dieses eine deutsche Strophe eines andern Liedes; dieses geht bis in's 12. Jahrh. .... Es waren immer die alten Lieder, im alten strengen kirchl. Styl gesungen .... Möchte sich die Geistlichkeit derselben annehmen, und dahin wirken etc. ...“

[2]) 8. Conc. von Toledo, Can. 6. Conc. von Trient, Sess. 23, Can. 18. de ref., Conc. von Rom (1725) und viele Provincialsynoden und bischöfl. Erlasse.

pudet me plerosque ecclesiasticos viros totius vitae cursu in cantu versari, ipsum vero cantum, quod turpe est, ignorare.“ De cantu eccl. §. III, Nr. 1.[1]) *Stein* bespricht in seinem trefflichen Büchlein[2]) die Pflichten des Priesters als Hausherr in seiner Kirche auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik, erwähnt, dass in früheren Zeiten musikal. Kenntniss vorzüglich unter dem Clerus anzutreffen war, und dass sich erst von der ausgearteten K. M. der grössere und bessere Theil mit Recht abgewendet habe, aber mit unverzeihlicher Sorglosigkeit unthätig geblieben sei. „Wäre die Gleichgiltigkeit nicht gewesen, so würde die Unkenntniss nicht so gross und allgemein geworden sein.“[3]) Er betont daher möglichst frühen, gründlichen Unterricht im Gesange, wenn thunlich auch im Klavier und Orgelspiel für alle jungen Leute, die den geistl. Stand erwählen. „Wenn in diesen Stadien der Bildung der zukünftige Priester die Erwerbung musikalischer Kenntnisse und Fertigkeiten versäumt hat, dann kann ihm später im Priesterseminar nicht viel mehr beigebracht werden. Hier ist es zu spät, um die musikal. Bildung eines jungen Mannes zu beginnen, selbst zu spät, um ihn zu einer würdigen Ausführung des so einfachen liturg. Altargesanges anzuleiten.“

---

[1]) Janssen, *méthode (le vrais principes) du Chant Gregorien.* H. Dessain. Malines. Auch deutsch von *Smeddink*, Mainz. Schott.

[2]) Die kath. K. M. nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit, Köln, Bachem.

[3]) Hoffen wir, es seien in Folge der grösseren Theilnahme und gründlicheren Einsicht des Clerus die Worte von Fr. Bollens in *der deutsche Choralgesang in der kath. Kirche etc.* S. 180 übertrieben: „Der Unterricht im greg. Gesang ist meistens gerade solchen Männern übergeben, welche selbst nichts von ihm wissen, und desswegen, wie auch wohl zuweilen aus anderen Gründen, gar keine Autorität besitzen, wodurch dann die Gesangsstunde zur Erholungs- und Belustigungsstunde gemacht wird. Man ist gern zufrieden, wenn die Zöglinge die Collekten, Praefationen etc. nothdürftig absingen, und das Gloria, Ite Missa est etc. intoniren können, wohin es viele doch nicht einmal bringen!“ „Sunt etiam plerique Clerici vel monachi, qui artem Musicae jucundissimae neque sciunt, neque scire volunt, et, quod gravius est, scientes refutant et abhorrent, et quod si aliquis musicus eos de cantu, quem vel non rite vel inconposite proferunt, compellat, impudenter irati obstrepunt, nec veritati adquiescere volunt, summque errorem suo conamine defendunt.“ Guidon. Arretin. bei Gerbert Scriptores T. II, p. 51.

Proksch:[1]) „Der Geistliche selbst muss in der Kirche, wenn auch nur am Altare, als Sänger auftreten; er hat die Oberaufsicht über die K. M., den Volksgesang, das Orgelspiel . . . .“ *Antony:*[2]) Wenn gleich manche sich in etwa damit entschuldigen können, dass sie in musikal. Befähigung von der Natur stiefmütterlich behandelt sind, und dass sie die Fehler im Gesange, sowie die Mittel zur Verbesserung derselben nicht kennen, so bleibt ihnen doch die Pflicht, durch fremde Hilfe das zu erwirken, was sie selbst zu thun nicht im Stande sind; denn auch für sie steht geschrieben *(Jac. IV, 17): Scienti igitur bonum facere, et non facienti, peccatum est illi. Amberger:*[3]) „Jeder, welcher in das Gebiet der Liturgie eintritt, ist ebenfalls verpflichtet, den Choralgesang nach Möglichkeit genau zu erlernen und ebenso im Sinne der Kirche zu singen, wie ihm die Pflicht obliegt, der getreueste Beobachter der Rubriken zu sein.“ „Ob auch nicht Jeder jenen wundervollen Einklang des Tones und der zartesten Bewegungen im Herzen der Kirche zu suchen und zu erkennen vermag, so ist es doch Pflicht eines Jeden mit heiliger Freude auf diese Gesänge der Kirche zu achten, nicht mit Gleichgiltigkeit darüber sich wegzusetzen, nach ihrer Wahrheit und Schönheit und Macht zu suchen, und nicht vielleicht durch Versäumniss der nothwendigen Uebung oder durch Hudelei sich zuletzt jeden Gefühles selbst zu berauben. Jeder soll die Schönheit des Chorales immer tiefer zu fühlen trachten, damit er auch mit Andacht ihn singen möge.“ „Wende nicht ein, dass das Volk davon

---

[1]) Aphorismen über kath. K. M., Prag, Bellmann.

[2]) Archäolog. liturg. Lehrbuch des greg. K. G. Münster, Coppenrath.

[3]) *Pastoraltheologie.* II. Band von S. 216—34 enthält beherzigenswerthe Motive, den liturg. Gesang mit Liebe zu pflegen. Auch der Hirtenbrief des sel. Bischofes *Valentin von Regensburg* in Betreff der K. M. muss hier erwähnt werden, besonders aber Lüft's Liturgik, II. Band. Auch Meister schreibt in seinem Werke *das kath. deutsche Kirchenlied:* „Der kirchl Gesang ist ein wesentlicher Theil des Cultus; die Geschichte desselben ist ein Stück Kirchengeschichte; Kenntniss desselben in seiner kirchengeschichtlichen und liturgischen Bedeutung ein Theil der theologischen Wissenschaft.“

wenig verstehe; du singst im Namen der Kirche zur Verherrlichung ihres ewigen Bräutigams; aber du darfst auch glauben, dass durch erhebenden Gesang die Gemüther der Gläubigen wunderbar ergriffen werden."

Anderseits sind für Kleriker folgende Aussprüche beherzigenswerth: „Der Singende soll ein Mann des Gebetes und der That sein. — Bernardus:[1]) *Sunt quidam voce dissoluti, qui vocis suae modulatione gloriantur, nec tantum gaudent de dona gratiae, sed etiam alios spernunt. Tumentes elatione aliud cantant, quam libri habeant, tanta est levitas vocis, forsitan et mentis. Cantant, ut placeant populo magis quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quaeras, vocem tuam vendis, et facis eam non tuam, sed suam. Viros decet virili voce cantare, et non more foemineo tinnulis vel falsis vocibus velut histrionicam imitari lasciviam.* Der Ausdruck *castigatio vocis* bei der Subdiakonatsweihe (Humerale) kann wohl auch in diesem Sinne verstanden werden! Instit. Patr.: *Nec volubilitate nimia confundenda quae dicimus, qua et distinctio perit et affectus . . . cui contrarium est vitium nimiae tarditatis. — Jerôme de Moravie:*[2]) *Nunquam cantus nimis basse incipiatur, quod est ululare; nec nimis alte, quod est clamare; sed mediate, quod est cantare.* — Bona: *Receptum a majoribus cantum integrum oportet, et illibatum custodire, ne si semel aberrare coeperimus a semitis antiquis, quas posuerunt Patres nostri, paulatim inconsultis emtationibus religionis integritas destruatur.*

Denique damnati sunt illi, qui parcentes vocibus suis rapinam faciunt in holocaustis, qui vitulos scilicet labiorum suorum Domino reddere negligentes, vel dolorem capitis vel stomachi debilitatem, vel exilitatem vocis praetendunt ad excusandas excusationes in peccatis: cum revera totum in

---

[1]) Bei Bona, Div. Psalmod. cap. XVII.. de cantu Eccles. §. V.

[2]) Bei Coussemacker. Script.

eis sibi vendicent mentis evagatio, distractio cordis, carnis inertia, et propriae salutis incuria. Non enim considerant, quod, qui a communi labore se subtrahunt, communi etiam retributione carebunt, et qui Ecclesiam servitute, proximum aedificatione, Angelos laetitia, sanctos gloria, Deum cultu defraudant, ipsi quoque Dei gratia, sanctorum suffragiis, Angelorum custodia, proximi adjutorio, Ecclesiae beneficiis se reddunt indignos. Eis enim, qui legitime canunt, et sapienter psallunt (inquit Rupertus Abbas) remuneratio vel praemium erit carmen aeternum.

§. 44. Für Dirigenten.

Dem Dirigenten, der leitenden Seele des Chores obliegt die strenge Pflicht, die Sänger im Vortrage des Choralgesanges durch Wort und Beispiel zu belehren, und seine ganze Aufmerksamkeit einer sorgfältigen Ausführung desselben zu schenken. Natürlich muss die erschöpfende theoretische und praktische Kenntniss der alten Tonarten und Choräle vorausgesetzt werden, weil ja die Seele einen Leib braucht; doch würde der Leib ohne Seele starr und todt sein.

Näher lassen sich die Pflichten des Dirigenten in folgenden Punkten zusammenfassen:

1) Er muss die Sprache der Kirche, die lateinische nämlich verstehen, da alle liturg. Gesangstexte in dieser Sprache verfasst sind. Das beste Verständniss des Textinhaltes, den richtigsten Ausdruck der Melodie nach Erforderniss und Zusammenhang der liturgischen Handlung vermittelt freilich die eigene, gewöhnliche Kenntniss der lateinischen Kirchensprache,[1]) wo aber diese mangelhaft oder gar nicht sich findet, muss jedenfalls eine Uebersetzung nachhelfen, wenn auch durch dieselbe nicht so fast der richtige Sinn der einzelnen Worte, sondern vielmehr der Text-

[1]) Ganz willkommen dürfte allen, die ein Verständniss der lat. Sprache anstreben, ohne humanistische Studien gemacht zu haben, die *fassliche und prakt. Grammatik der kath. Kirchensprache* von Dr. Dom. Mettenleiter sein. Regensburg. Bösseneker. 1 fl. 30 kr.

inhalt im Allgemeinen vermittelt wird. Auch muss verlangt werden, dass der Dirigent den Kirchenkalender, das *Directorium,* lesen könne und verstehe, weil sonst die vorgeschriebenen Choralgesänge nicht einmal zu finden, noch weniger nach Vorschrift auszuführen sind. Den Sinn der Worte im Einzelnen und Ganzen wird der gewissenhafte Dirigent seinem Sängerchore deutlich machen, und die Beziehungen zwischen Wort, Ton und Handlung demselben nahelegen.

2) Durch das theilnehmende Mit- und Durchleben des Kirchenjahres wird der Katholik in eine eigenthümliche religiöse Stimmung versetzt, und erhält jenen kirchlichen Geist, welcher in den verschiedenen liturgischen Feierlichkeiten des Kirchenjahres so wunderbar weht. Diesen Geist muss der katholische Dirigent haben, er muss das ganze kirchliche Leben gleichsam mitleben, um der Stimmung und dem Geist der Kirche gerecht werden und wahren Ausdruck geben zu können.

3) Die Festzeiten[1]) sollen den Vortrag des Choralgesanges bald mehr bald weniger in Bezug auf Intonation, Rhythmus, Schwungkraft, Majestät, Würde und Erhabenheit beeinflussen. Bei höheren Festen wird sich selbst der Psalmengesang dem melodischen Gesange nähern, während derselbe bei geringeren Festen durchgängig recitirend, schneller und tiefer sein soll. Selbst der eigentliche melodische Gesang darf dann rascher vorgetragen werden. Bei Trauergottesdiensten ist die Stimme gedämpft, aber deutlich, die Tonlage tiefer, doch nicht trostlos.

4) Die Tonart, ihr Umfang, ihre Eigenthümlichkeiten sollen am vorliegenden Choralgesange erklärt werden, damit der Charakter der einzelnen modi möglichst treu erkannt und wiedergegeben, die Sänger aber befestigt werden, ohne Schwanken und

---

[1]) Die *Inst. patr.* unterscheiden dreierlei Festzeiten. Bei grossen Feierlichkeiten müsse man mit ganzem Herzen, mit ganzer Stimme und aller Begeisterung singen, an Sonntagen und Festen der Heiligen viel gelassener; an gewöhnlichen Tagen aber müsse der Vortrag so eingerichtet werden, dass Alle noch andächtig psalliren und sorgfältig singen können, ohne Stimmgeräusch, mit Hingebung ohne Fehler (*cum affectu absque defectu*).

Zaudern ungewohnte Intervalle, melodische oder rhythmische Schwierigkeiten sicher und schnell zu überwinden und zu beherrschen.

5) Im Einverständniss mit dem Organisten sorge der Dirigent für eine richtige Tonlage (Höhe oder Tiefe). Da beim Choralgesang hohe und tiefe Stimmen meist gemischt sind, sollen die Gesänge so eingerichtet resp. transponirt werden, dass es jedem Einzelnen möglich ist, dieselben mit gleichmässiger Kraft und ohne besondere Anstrengung auszuführen. „Der Gesang soll nie zu tief angestimmt werden, denn das heisst Heulen; auch nie zu hoch, denn das heisst Schreien; sondern in mittlerer Tonhöhe, denn das heisst Singen.“ [1]) Die Abtheilung des Chores in Halbchor, Cantores, Knaben- und Männer-, obere (Sopran, Tenor) oder untere (Alt, Bass) Stimmen, und der Wechsel zwischen diesen, sowie die Vereinigung aller oder Einzelner von Zeit zu Zeit, bringt ein reges, reiches Leben in den Choralgesang und löst viele Schwierigkeiten, die beim steten Gesange des ganzen Chores unvermeidlich wären. Die einzelnen sich folgenden Choralgesänge sollen durch Transposition annähernde Tonlage und Klangfarbe erhalten.

6) Der Dirigent muss demnach die Kraft und Tüchtigkeit seiner Sänger gut kennen, und darf nur solche zulassen, die mit den Principien und der Ausführung des Choralgesanges hinreichend bekannt sind, gesunde, ordentliche Stimme, gute, reine Aussprache etc. besitzen. Wer überhaupt nicht singen kann, soll auch nicht singen. Denn der leichtfertige Satz: *Für den Choral ist Alles gut,* zeigt von ebenso grosser Unwissenheit als thörichter Verachtung der Kunst und unverzeihlicher Impietät gegen die heil. Gesänge der katholischen Kirche. Jugendliche, begeisterte Sänger neigen von Natur aus zu einer höheren Tonlage hin, und es ist bei ihnen, wenn die Höhe überhaupt angemessen ist, weniger ein Detoniren zu befürchten; sollte diess aber dennoch eintreten, so ist es Aufgabe des Dirigenten, die Sänger ohne

[1]) Siehe oben S. 165. Note 2 den lat. Text.

Verzug, aber auch ohne lästige Störung (etwa durch stärkeren oder rascheren Stimmeinsatz) auf den normalen Ton zurückzuführen.

7) Die Länge und Kürze der Silben ist wohl zu beachten, denn der wechselnde Rhythmus, die taktlose Freiheit, ist eine Hauptzierde des gregorian. Choralgesanges. Niemals aber darf diese Länge und Kürze der Töne nach einem Gesetze des mechanischen Tactpendels bestimmt werden. Das freie Directionsmass ist die , eine Zeit, d. h.: die mit ihr verbundene Textsilbe gilt eine Zeit. gilt zwei Zeiten. ist zu singen, wie die Triole im modernen Gesange, = , = , = etc. siehe §. 5. Markirte und sichere Handbewegungen sollen die Sänger anweisen, die einzelnen Töne und Tonfiguren, Wörter und Sätze im Wechsel von schnellerem oder langsamerem Vortrag zu einem vollkommenen Ganzen zu verbinden.

8) Vom Dirigenten hängt auch theilweise die Gliederung des Gesangsstückes nach Abschnitten, Sätzen, Perioden ab. Das Athemholen richte sich nach den Worten, für Pausen sind die Unterscheidungszeichen der beste Platz. Die Silben der Wörter sollen stets verbunden werden. Treffen aber dennoch so viele Noten auf eine Silbe, dass sie ohne Unterbrechung nicht wohl gesungen werden können, so ist es Sache des Dirigenten, für den ganzen Chor eine passende Stelle zum Athmen anzugeben. Hier ist auch das richtige Masshalten im schnellen und langsamen Vortrag in Erinnerung zu bringen, diese goldene Mittelstrasse. Bei einer geringen Anzahl von Sängern hat der Dirigent das hastige Eilen, bei einem grossen Chor den schleppenden Gesang zu verhindern. In jedem Falle leidet die richtige, deutliche Aussprache, und der schöne reine Ton: durch diese Mängel aber wird der Choralgesang nur verächtlich und lächerlich. Uebrigens ist es zweckdienlich und wünschenswerth, den Vortrag in der Regel etwas lebhaft, leicht, frisch, ja oft feurig, schwunghaft jedesmal zu wählen, und sich dem häufig anzutreffenden

langsamen ja mitunter langweiligen Choralgesange nicht anzuschliessen, weil durch letztere Unsitte eine sehr unerquickliche Klangfarbe erzeugt, und gerne von Stufe zu Stufe detonirt wird.

9) Der Dirigent bestimme auch den Grad der Stärke oder Schwäche des Tones, die Steigerung oder Mässigung der Stimme bei den einzelnen Gliedern oder Sätzen. Der Wechsel von p, f, cresc. ist nicht zu verwerfen, soll aber nicht so bindend eingeschult und streng bezeichnet, oder gar durch Schriftzeichen fixirt werden, weil eingelernte Effecte und Phrasen gar oft abstossen, und ihren Reiz verlieren. Die kürzeren Noten lasse er sanfter singen als die übrigen; bei grösseren Intervallen sehe er auf sichere Intonation; Einklang, grosse Terz, Quint vertragen mehr Kraft und Nachdruck als Halbton, kleine Terz, Quart etc.

10) Aus all dem Gesagten erhellt aber unstreitig die Pflicht der gewissenhaftesten Pflege steter Vorübung. Wenn der Dirigent seine Sänger nicht durch Proben vorbereitet und wach erhält, sondern Alles dem guten Glück, der längeren Beschäftigung und dem Vertrautsein mit der Sache überlässt, so wird und kann er nie Segen und Erfolg beim Choralgesang haben. Gerade der Choralgesang muss mehr als jeder andere fleissig einstudirt und oft durchgegangen werden, wenn sein Vortrag entsprechend sein soll, denn „der Choral ist, wie jene grossen Schulen vergangener Jahrhunderte und die Beispiele gelehrter und heiliger Männer bezeugen, keine Sache gewöhnlicher Fertigkeit, sondern ernsteren und tieferen Studiums in Geist und Herz. [1])“

Durch die einmalige Vor- und Durchführung wird er nicht geeigenschaftet, um bei allen Gesangsausführungen während des öffentlichen Gottesdienstes sich als wirksam zu erproben. Daher muss die Vor- und Durchübung eine stets wiederkehrende sein, die sich nicht nur auf einzelne Gesangsschüler erstreckt, sondern sich bei grossen Chören über alle gesangsfähigen Individuen ausdehnt, und mit ihnen die Gesänge vielmals wiederholt. Ein gründlicher, ununterbrochener Unterricht ist der Trä-

---

[1]) Amberger l. c. S. 232.

ger eines guten, natürlichen, leichten, schwunghaften, sicheren, würdevollen, erbauenden, allgemeinen Gesanges. *Aut Caesar, aut nihil!*

§. 45. Für Organisten.

Die Andeutungen, welche im vorigen §. für Dirigenten gegeben wurden, gelten in gleichem Masse für Organisten, besonders wenn beide Aemter, wie häufig der Fall, in einer Person vereinigt sind.

„Der Organist soll die Sänger leiten, ihnen den Vortrag erleichtern, und durch reines, correctes und sicheres Spiel den Choralgesang tragen, dessen Bewegung ordnen."

Durch Anerkennung der Orgel als kirchliches Instrument[1]) wurde auch in mancherlei Verordnungen[2]) die Zeit und Weise des Orgelspiels geregelt. Aus diesen Verordnungen, sowie der Natur der Sache ergeben sich nachstehende Punkte zu ernstlicher Erwägung:

1) Der *accentus* des Priesters und Clerikers soll nicht mit der Orgel begleitet werden,[3]) auch während der heil. Wandlung soll die grösste Stille und Andacht herrschen.[4]) Die ganze Advent- und Fastenzeit (vom Aschermittwoch bis zum Gloria des

---

[1]) Bened. XIV. Bullar. magn.; Conc. Mediol. I.: *Organo tantum in ecclesia locus sit; tibiae, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur.*

[2]) Vergl. Caerem. Ep. L. I. cap. 28, S. R. C. Decr. auth., alle Rubricisten, besonders aber die Zusammenstellung „der kirchl. Verordnungen über den Gesang und das Orgelspiel bei der feierl. heil. Messe" von Smeddink im II. Jahrg. der Caecilia 1863.

[3]) Hiemit fallen die unzähligen Missbräuche, welche von Geistlichen und Organisten bei diesen Gesängen (besonders Praefationen und Pater noster) verübt werden, von selbst weg.

[4]) Das *Caerem. Episc.* (aus dem Anfange des 17. Jahrh.) und Provinc. Concilien reden wohl von ganz leisem Orgelspiel, und in Rom ist es während der heil. Wandlung und dem Segen mit dem Allerheiligsten ausser der Sixtina üblich. Aber die Ansicht, dass bei diesen feierlichen Momenten auch das geringste unpassende Orgelspiel stört, ist am zahlreichsten vertreten, und (wie ich in Rom beobachte) mit sehr gutem Grunde.

Charsamstages) hat die Kirche bei der *Missa* und dem *Officium de tempore* ein gänzliches Schweigen der Orgel angeordnet. Ausgenommen sind: der 3. Advent- *(Gaudete)* und 4. Fastensonntag *(Laetare),* sowie naturgemäss die gottesdienstlichen Verrichtungen an allen Festen in dieser Zeit, die von der Kirche *sub ritu dupl.* oder *semidupl.* begangen werden, ferner die feierlichen Votivmessen und das *Kyrie* und *Gloria* am Gründonnerstag. Ausser den angeführten Zeiten und Fällen kann die Orgel sowohl als selbstständiges, als begleitendes Instrument gespielt werden. „Wenn auch die citirten Beschlüsse und Befehle für uns nicht eine gesetzlich bindende Kraft haben, so müssen sie doch mehr als für veraltete Aussprüche angesehen werden. Sie sind noch immer ein reiner Spiegel, wenigstens der Wünsche unserer heiligen erleuchteten Kirche. [1])"

2) Der Organist hat bei dem Stimm- und Registerwechsel nach Erforderniss zu wählen, und Bedacht zu nehmen, dass der Choralvortrag mannigfaltig mit Schatten und Licht bereichert werde. Die Aufgabe der Orgel als Dienerin und Führerin des Gesanges schliesst den schlimmen Wahn, eine tüchtige Wirkung hänge von einem gewaltigen Sausen der Melodie und Harmonie ab, gänzlich aus, weil ja durch solches Uebermass das Verständniss des Textinhaltes ganz oder theilweise unmöglich wird. Der sinnige Organist umflort den Choralvortrag „bald mit dem leisesten Hauche und sanftesten Gelispel, bald mit dem würdevollen Ton, der sich feierlich ernst erhebt und zur Harmonie gestaltet, deren Zusammenklänge immer stärker ertönen, bis das Lob Gottes einem Riesenstrome ähnlich dahin braust zur Erhebung, Erbauung und Beruhigung der betenden Christen."

Ob drei- oder vierstimmig, in enger oder weiter Harmonie begleitet werden solle, richtet sich nach dem Sängerchor, dem vom Dirigenten angeordneten Wechsel, der Festzeit, dem Textinhalt, der Tonlage, und bleibt meistens dem Ermessen eines denkenden Organisten überlassen.

---

[1]) Smeddink, a. a. O. S. 25.

3) Die richtige Intonation hängt vielfach vom Organisten ab. Stimmt der Priester den Choralgesang an, so ist es wünschenswerth, dass sein Gesang mit dem des Chores in gleicher Tonhöhe erklinge, dass Priester und Gemeinde, Hirt und Heerde im Preise Gottes vollkommen übereinstimmen. Der Organist soll daher in jenem Tone schliessen, in welchem der Priester fortzufahren hat, oder er kann mit leisen Registern den passenden und gewünschten Ton angeben.

Auch auf die Reinheit des Tones kann der Organist durch entsprechende Transposition, schärfere, doch nicht störende Registrirung und engere Harmonielage mit Erfolg einwirken.

4) Es ist nicht zu läugnen, dass der Sprachaccent bei aller möglichen Anstrengung und Kunst ihm nachzugehen, der Natur des Pfeifen- und Tasteninstrumentes widerspricht, dass manche rhythmische Melodieführungen oft unvermeidlich harte Harmonieführungen hervorrufen, dass gerade in der Frage von der Harmonisation der Kirchentonarten und gregorianischen Gesänge grosse Meinungsverschiedenheiten unter den kathol. Musikern herrschen, — diess sollte aber keinen Freund kathol. Kirchenmusik entmuthigen, oder auf den Gedanken bringen, jede Art von Harmonisirung des gregorian. Chorals sei unpassend, vielmehr müssen diese und noch mehr Schwierigkeiten zu gründlicherem Studium und tieferer Durchführung des Wesens und der Unterschiede der alten Harmonielehre im Vergleiche mit der neuen anregen und begeistern. Möchten die Gläubigen in allen kathol. Kirchen mit Bona ausrufen können und müssen:[1]) „Der harmonische Klang der Orgel erfreut die traurigen Gemüther der Menschen und erinnert an die Freuden der himmlischen Stadt. spornt die Trägen, erquickt die Eifrigen, ruft die Gerechten zur Liebe, die Sünder zur Zerknirschung.“ Jedenfalls schwebe dem kath. Organisten stets die Mahnung des nämlichen Cardinals vor Augen: „Das Orgelspiel muss so ernst und gemessen sein, dass es nicht das ganze Gemüth durch seine Annehmlichkeit abziehe

[1]) Bona, div. psalm. c. 17, §. 2. ad finem.

und zerstreue, sondern mehr Veranlassung und Gelegenheit biete, dem Sinne der Gesangsworte nachzudenken und sich den Gefühlen der Andacht hinzugeben."

§. 46. Für Sänger des greg. Chorals.

Die Ausbildung für den Choralgesang unterscheidet sich in vielen Punkten von der im figurirten oder harmonischen Kirchengesang. Der Rhythmus des gregor. Chorals, in seiner Bewegung dem Sprachaccent sich anschliessend, der Schatz seiner köstlichen Melodieen, die einem modern gebildeten Sänger oft unausführbar scheinen, bieten für jede Stimmgattung Aufgaben von solcher Schwierigkeit dar, dass kein sonst technisch gut geschulter Sänger ohne nähere Vorbereitung und tiefere Kenntniss des Tonsystems dieselben schon anfänglich und beim ersten Versuch, sondern erst nach entsprechender specieller Ausbildung lösen wird. Wie schon gute Aussprache, so setzt der gregor. Gesang noch mehr feinen Sinn, Auffassung und ein sorgsam gebildetes Organ voraus. Treffend bemerkt Filitz: [1]) „Die weit combinirtere Aufgabe des kathol. Liturgen und daneben des Choralisten ringt mit ungleich grösseren Schwierigkeiten, („als die unserer protestantischen Kirchen"): nothwendig ist also der zweckmässige, wenn man will, kunstmässige Vortrag der betreffenden Formen, besonders im genügenden Zusammenwirken des Personals, nur selten eine wirklich vorzügliche Leistung. Von Zeit zu Zeit ist es darum auch immer wieder nöthig geworden, dieser Aufgabe von neuem eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen, sie in den Lehrplan des kathol. Geistlichen aufzunehmen, den Choralisten zu seiner vorgängigen Ausbildung in Schule zu nehmen: so dass zu den zeitweiligen Ausstellungen auch die Caricatur des schulmässigen Exercitiums, namentlich gewaltthätiger Kräftigkeit, gelegentlich auch des sentimentalen Ausdrucks zu rechnen ist. Das Bedürfniss einer unausgesetzten Beaufsichtigung zeugt nur um so mehr für den hohen Werth und Gehalt dieses Instituts."

[1]) Ueber einige Interessen der älteren Kirchenmusik. München, Keyser.

Ja gewiss, wer Choral singt, sollte vorher eine tüchtige Schule durchmachen können, wenigstens an Orten, wo ähnliche Forderungen nicht zu den Unmöglichkeiten gehören, an Cathedralen, Seminarien etc. Wer dann jeden Choralgesang korrekt, rein und tadellos executirt, darf sich für jede Art von Kirchengesang befähigt halten.

Uebrigens lassen sich die Pflichten des Choralisten in einem Satze zusammenfassen: „Er folge aufs genaueste und sorgfältigste den Winken, Worten, Befehlen und Andeutungen des Dirigenten, auch wenn es gegen seine bessere Ueberzeugung sein sollte.“ Diese strenge Unterwerfung, einem echten Musiker und Sänger gar nicht schwer, soll aber nicht nur aus Ordnungsliebe, sondern vor Allem aus demüthigem Sinne entspringen. „Beim Gesange, sagt der hl. Ambrosius,[1]) ist Bescheidenheit die erste Regel; sie mässige den Ton, dass nicht zu starke Stimme das Ohr beleidige.“ — Die echte Begeisterung für das Haus des Herrn wird sich aber nicht begnügen, das Vorgelegte mit Fleiss zu singen, sondern trachten, dass schon in der Vor-[2]) und Durchübung Sinn, Bedeutung und Zusammenhang des betreffenden Choralgesanges erschlossen, sowie Zwek und Geist der Kirche bei jedem einzelnen liturgischen Act klarer erkannt werde. „Wer wird das wundersame Lied der Kirche nachsingen können, ohne von ihrem Geiste durchdrungen zu sein? Daher muss, wer die Gesänge der Kirche singen will, mehr und mehr in sich selbst erfahren und erkennen, welches die Gefühle seien, die in jeglicher Feier wie aus dem Herzen der Kirche durch sein Herz und seinen Mund übergehen sollen in die Herzen Aller, um in Allen die Eine Liebe zu erwecken; nur so wird er den Choral mit wahrem Verständniss vortragen können.[3])“ Was bei einem herzergreifenden, wolkendurchdringenden Choralgesang nothwendig

---

[1]) Ambrosius. De Offic. ministr. L. I. c. 18.

[2]) „Das erste Erforderniss ist, dass der vorzutragende Gesang fleissig von Allen vorher durchgesehen werde,“ sagt ein alter Theoretiker, *Jerôme de Mor. bei Coussemacker.*

[3]) Amberger l. c. S. 231.

ist, ist ein glaubensvolles Herz und heiteres [1]) Gemüth, ein gesammelter [2]) Geist, eine andachtsvolle Seele, aufrichtiges Gebet [3]) und der Wille, Alles zur grösseren Ehre Gottes zu thun. [4])

„Gerechte Klage erhebt daher die Kirche über Jene, die mit unverzeihlicher Leichtfertigkeit alle Regeln des Gesanges wegwerfend nach Willkür die Töne verändern oder erleichtern, den Ernst und die Kraft des ganzen Tones umtauschen gegen die Weichheit und Behaglichkeit des halben, die nicht beachten die Bewegung in längeren und kürzeren Noten, die ihre Stimme nicht zu veredeln suchen durch alldurchdringende Andacht, welche die Würde des Gesanges verabsäumen, nun ihn schläfrig hinziehend einem schweren Steine gleich, nun ihn abstürzen lassend in ungemessener Eile, nun zum Gemeinen ihn niederdrückend durch stossendes Schreien, durch verkehrte und niedere Aussprache der Vocale, oder durch Annahme verschiedener Manieren. [5])"

„Redet mit einander in Psalmen, in Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und jubelt dem Herrn in eueren Herzen." *Eph. V, 19.*

---

[1]) „Keine Note kann etwas taugen, die nicht aus fröhlichem Herzen kommt. Desshalb können melancholische Leute wohl schöne Stimmen haben, können aber nicht schön singen" *Jer. de Mor.*

[2]) Während ihr singt, sollt ihr an Nichts denken, als an das, was ihr singt! *Bernhard.*

[3]) Ich kann nicht umhin, hier ein Gebet anzuführen, das in einem alten im Kloster Seeon 1434 geschriebenen (jetzt Eigenthum der Kreisbibliothek in Passau) prachtvollen *Psalterium* am Anfange unter der Aufschrift *Oratio super psalterium in die Parasceves* steht: *Deus omnipotens redemptor mundi, qui pro salute humani generis in hunc mundum venisti, peccatores redimere pretioso sanguine tuo: exaudi orationem meam, per quam ego indignus peccator te deprecor, ut psalmi, quos cantabo, digne intercedant apud te pro peccatis meis. Creator mundi, cunctipotens Deus, spes ardentibus, gloria resurgentibus, suppliciter per hos psalmos clementiam tuam imploro, quos pro salute vivorum sive defunctorum decantabo, ut per eos a perpetuis eripias tormentis et praemium aeternae beatitudinis concedas. Per Christum Dominum nostrum. Amen.* Jedem Sänger bei jedem liturgischen Gesange zu empfehlen!

[4]) „Wenn du beim Gesange Erbauung der Zuhörer suchest, wirst du um so mehr erbauen, je mehr du die Eitelkeit fliehest." *Bonaventura.*

[5]) Amberger l. c. S. 233.

II. Kurze Winke über Vortrag

a) des lyrischen Gesanges und der freien Prosa.

§. 47. Messgesänge. Te Deum. Exsultet.

Die wechselnden Gesangstücke [1]) unterscheiden sich von den stehenden [2]) durch eine reichere Gesangsweise und ihren den verschiedenen festlichen Veranlassungen entsprechenden Inhalt. Sie sind für einen wohlgeübten Chor berechnet, da die oft künstliche Modulation und die Mannigfaltigkeit der rhythmischen und melodischen Wendungen durch ungeschulte Sänger nicht zum Ausdruck und Verständniss gebracht werden könnte.

Die Ausführung der wechselnden Gesänge ist freilich an vielen Orten seit langer Zeit nicht mehr üblich, und man legt den Hauptnachdruck auf die stehenden Gesänge; diese Vernachlässigung ist aber auch einer der vielen Missstände in unserer Kirchenmusik, „ja ein Hauptgrund, warum die kirchliche Figuralmusik, der späteren Zeit mit dem Cultus der Kirche nicht mehr zusammenhängt, vielmehr demselben feindlich gegenüber steht. [3])" Man halte nur an dem unstreitig richtigen Grundsatz fest: „Die Kirchenmusik darf beim liturgischen Gottesdienste nur die Gesänge vortragen, welche die Kirche vorgetragen haben will, und sie darf diese Gesänge auch nur in der Form vortragen, welche die Kirche für dieselben festgestellt hat," und man wird vor vielen Verirrungen und Willkürlichkeiten bewahrt bleiben.

Dieses vorausgeschickt, lässt sich der Vortrag der wechselnden und stehenden Gesänge bei der hl. Messe („des lyrischen Gesanges und der freien Prosa") in folgender Weise ordnen:

1. Der *Introitus* wird in der hl. Advents- und Fastenzeit, sowie im Laufe des Jahres *in simplicibus et ferialibus diebus* nur von einem Cantor, *in festis semid.* und *dupl.* und *in Dominicis* von zwei Cantoren, *in festis solemnibus* aber von vier

[1]) Introitus, Graduale, Sequenz, Offertorium und Communio.
[2]) Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei.
[3]) Stein l. c. S. 33.

Cantoren intonirt, und vom Chore bis zum Psalmvers fortgesetzt. Die erste Hälfte des Psalmverses tragen 1, 2, oder 4 Cantoren allein vor, und der Gesammtchor antwortet mit der zweiten Hälfte. In gleicher Stufenordnung singen die Cantoren den halben Vers *Gloria Patri,* der Chor den Schluss *Sicut erat,* worauf die Cantoren den Anfang des *Introitus* nochmal intoniren, und der Chor denselben zu Ende singt. Die Gesänge des Chores werden von der Orgel begleitet.

Auch bei dem *Introitus* der Todtenmesse wird die hier bezeichnete Vortragsweise eingehalten.

2) Sollte die Tonart des *Introitus* mit der des *Kyrie* übereinstimmen, so folgt letzteres unmittelbar auf den *Introitus.* Ausserdem kann ein überleitendes Zwischenspiel, selbstverständlich nur im Geiste oder in der Weise des *Cant. Greg.,* die Tonart und Tonlage vermitteln.

Beim *Kyrie* bietet sich dem Dirigenten und Organisten der reichste Wechsel dar: a) zwischen den Cantores und dem Chore, sowie umgekehrt. Bei der 9. Anrufung vereinigen sich beide Theile. b) Die beiden ersten Anrufungen können vom wechselnden Chore allein, die 3. aber jedesmal von beiden Wechselchören zugleich gesungen werden. Es kann ferner c) die 1. und 3. Anrufung von beiden Chören gemeinsam, die 2. aber nur von einem schwächeren Chor (etwa den besten Choralisten) allein vorgetragen werden, d) die 1. und 9. Anrufung von beiden Chören zugleich, die 3. und 6. vom ersten Chor, die 4. und 7, vom 2. Chor, die 2., 5. und 8. abwechselnd von Tenor- und Bassstimmen als Solo, oder e) die 1., 4. und 7. vom ersten Chor, die 3. und 6. vom zweiten, die 2. von Sopran-, die 5. von Altstimmen allein, die 8. von beiden (Sopran und Alt), die 9. von den Gesammtchören gesungen werden.

Aehnliche Schattirungen und Combinationen lassen sich noch viele mit Erfolg anwenden, müssen aber immer genau und verlässig angegeben, anfangs sogar eingeübt werden.

Dem Organisten ist gleiche Mannigfaltigkeit für zweckmässigen Registerwechsel dargeboten.

3) Ohne Vor- oder Zwischenspiel wird das Gloria nach der treffenden Intonation des Priesters [1]) zu Ende gesungen. Der Vortrag desselben kann geschehen: a) von abwechselnden Chören, b) im Wechsel mit den Cantoren und dem Gesammtchor, sowie umgekehrt, c) im gegenseitigen Wechsel und Verbinden beider Chöre als Tutti mit der Abwechslung von Cantoren für Tenor und Bass, oder auch Sopran und Alt als Solo, oder Sopran, Tenor und Alt, Bass als Solo etc.

Bei diesem Wechselvortrag ist das Merkmal zum Wechseln der Schluss des Redesatzes. Durch sichere Ausführung der angedeuteten Vortragsarten gewinnen die ohnediess lebendigen Tonfortschreitungen des englischen Lobgesanges noch an Ausdruck und Feuer. Man hüte sich aber, die vorgeschlagenen Abwechslungen immer und ohne Grund und Vorsicht anzuwenden, und dringe auf bestmöglichsten Fleiss bei Ausführung dieser enge sich anschliessenden und verbindenden Choralgesangsätze.

4) Hier muss auch der ambrosianische Lobgesang, das *Te Deum laudamus,* eingereiht werden. „Dieser Gesang, sagt *Baini,* wird in der Kirche auf zweierlei Weise gesungen: es werden nämlich die Verse abwechselnd vom Chore und den Cantoren, oder von den Cantoren und dem Volke (Gesammtchor) gesungen," — oder (setzt das Enchiridion [r. Orgelbegleitung] hinzu) „vom Chor gegen Chor." Es kann hier auch der gleiche Wechsel wie beim Gloria stattfinden. Bei den Worten: *Pleni sunt coeli* und *Te ergo quaesumus* vereinigen sich aber bei jedem Vortrage sämmtliche Sänger und Chöre, und tragen erstere Stelle mit grosser Macht, letztere ruhiger, langsamer und flehender vor. Bei dem Schlussworte: *In te Domine* vereinigen sich sämmtliche Stimmen zum letztenmale, um den feierlichen Lobgesang wie aus einem Munde zu Ende zu bringen.

---

[1]) „Nach dem hinreissenden seraphischen Stimmengewebe eines Kyrie von Palestrina ergreift das ganz einfache *Gloria in excelsis Deo* aus des Priesters Munde mit dem Tone majestätischer Grösse und zugleich eines jubelvollen Aufschwunges, werth den Ruhm des Allerhöchsten zu verkündigen." *Ambros, Gesch. der Musik*, II. Bd. S. 68.

Beim *Gloria* und *Te Deum* begleitet der Organist alle Sätze, die von einem oder beiden Chören vorgetragen werden mit der Orgel. Bei Begleitung der verschiedenen Abwechslungen öffnet sich dem Organisten ein weites Feld, durch Schatten und Licht, einfachere und polyphone Harmonieen, stärkere oder schwächere Registrirung Mannigfaltigkeit in die einfach erhabenen, unübertrefflich schönen, ewig grossartigen Lobgesänge zu bringen, Sänger, Chöre und Volk mit unbezwinglichen Banden zu fesseln.

Der Vortrag des *Graduale* erfordert sehr befähigte und gewandte Sänger, und selbst diese müssen sich bemühen, die eigenthümlich schwierigen Tonfiguren und Rhythmen auf das fleissigste zu studiren, und stets zu üben. Für minder begabte Sänger ist aber sorgfältiges Studium, Ueben, Eindringen und Erkennen „eine doppelte Pflicht, und das einzige Mittel, durch einen sicheren, geistig erfassten, feurigen und schwunghaften Vortrag gerade dieser Gesangsgattung das für so viele verschlossene kirchliche, musikalische und symbolische Siegel der Wahrheit sich und anderen zu eröffnen." — Die Cantoren wechseln mit dem Chore in der Weise, dass 1, 2 oder 4 Cantoren, je nach der Festzeit. (siehe S. 178) den Anfang der Melodie intoniren, worauf der Gesammtchor den Satz bis zum Verse singt. Die erste Hälfte des Verses tragen die *Cantores* vor, der Chor antwortet mit der zweiten Hälfte. Gleiche Ordnung befolgt das *Graduale in Missa Defunctorum.*

Dem *Graduale* folgt (ausser von *Septuagesima* bis *Sabb. sanctum*) der Alleluja-Gesang, eben so reich, mannigfaltig und charakteristisch, wie der des Graduale. Je nach der Feier und Festzeit sind Text und Melodie mehr oder minder ausgeführt.

Das erste *Alleluja* intoniren 1, 2 oder 4 Cantoren, das zweite singt der Chor.[1]) Die Cantoren tragen dann die erste Hälfte des Verses allein vor, und der Chor schliesst sich mit der zweiten Hälfte an. Am Ende des Verses folgt nochmals ein Alleluja.

[1]) Ueber die Ausführung der *Alleluja* nach der Leseart des *Grad. Rom.* von 1614 und 1615 siehe S. 67.

Tritt der *Tractus* an die Stelle des Alleluja, so sind die Forderungen unverdrossenen Fleisses und ernstlicher Sorgfalt noch dringender.

6) Die Melodieen der 5 Sequenzen bilden durch ihre einfachen Tonfortschreitungen einen förmlichen Gegensatz zu den weitumschreibenden Melodiefolgen des *Graduale, Alleluja* und *Tractus.* In der Regel trifft auf jede Silbe eine Note, und diese gemessene Melodieführung sichert ihnen selbst bei schwächer besetztem Sängerchore eine effectvolle Wirkung. Ihre Vortragsart ist der des Gloria ähnlich, das Merkmal zum jedesmaligen Wechseln der Abtheilungen ist aber hier der Schluss der Textstrophe.

7) Der glaubensfesten Intonation des *Credo* durch den Priester folgen die übrigen Textworte in höchst einfachen Melodiesätzen, die entweder ohne Wechsel nur von den Cantoren oder dem Chore allein, oder mit Anwendung des beim Gloria angegebenen Wechsels ausgeführt werden. Die Melodie wäre vorzüglich geeignet, von allen Anwesenden einer noch so grossen gottesdienstlichen Versammlung vorgetragen zu werden.

Wird das Credo ohne Orgelbegleitung gesungen, so muss der Vortrag etwas beschleunigt werden. Die Registrirung der Orgel geschehe mit sorgfältiger Rücksicht auf die gewählte Vortragsweise.

8) Die gregorianische Melodie des Offertoriums wird von 1, 2 oder 4 Cantoren intonirt und bis zum Schlusse des ersten Text- und Melodiegliedes gesungen, worauf der Gesammtchor die Melodie weiterführt und feierlich schliesst.

Wo jedoch sogenannte „Einlagen“ beim Graduale und Offertorium einer sonst gregorianisch gesungenen Messe in harmonischer Bearbeitung ausgeführt werden, ist, den Vorschriften des Missale gemäss, der für das Fest treffende Text zu wählen.

9) Die Præfatio wird durch einen Wechselgesang zwischen Priester und Chor (Volk) eingeleitet.

Von W. A. Mozart erzählt man den jedenfalls sehr bezeichnenden Ausspruch: „er würde seinen ganzen Ruhm hingeben, wenn er der Componist einer einzigen Præfation wäre.“

Dr. Dom. Mettenleiter sagt[1]) in seinen Aphorismen über den Cant. greg. von dem Gesang der Præfation und des Pater noster Folgendes: „die Gesangsweisen der Præfatio und des Pater noster sind das Allerherrlichste, was in Tönen je geschaffen wurde und werden konnte. Wir haben sie schon tausendmal gesungen oder gehört, und als wir sie aufs Neue tausendmal sangen und hörten, da waren wir keineswegs ermüdet; nein unsere Rührung hat sich mit jedemmale gesteigert, wir vernahmen stets etwas noch Ungehörtes, wir lernten immer etwas Neues, die Ahnung der Gegenwart Gottes trat uns näher, das Wehen des hl. Geistes umrauschte uns stets fühlbarer ... Und dazu sind kaum 4 Tonstufen verwerthet! Wer kann hier im Gegensatz zu den fast unzähligen Mitteln der Tonkunst im Dienste der Menschen als solcher die allmächtige Hand Gottes verkennen? ... Die Melodik der Sprache ist so gut Gottes Werk, wie die Sprache selbst. Die Engel und Heiligen verstehen sie, wir vermögen sie nur zu stammeln. Auch die Lösung dieses Geheimnisses wird im Jenseits eine Parzelle unserer Seligkeit ausmachen. Dass ein fein gebildetes, besonders aber ein musikalisches Ohr mehr aus der Sprache herauszuhören vermag, ist allerdings wahr. Aber der Geist ist es, wie überall, so hier mit Vorzug, der den Buchstaben belebt, und dieser Geist kann erbetet, erseufzt werden in unaussprechlichen Seufzern. Uebrigens weht der Geist, wo er will! Ich habe nicht selten die tiefsten Eindrücke erfahren, gerade da, wenn musikalisch ganz ungebildete, aber heiligmässige Priester (Præfation und Pater noster) gesungen!“

Der Chor respondire stets nach Vorschrift im Anschlusse an den Priester mit Sicherheit, in fortwährend gesteigertem Vortrag, dem Inhalt des Textes und der Melodie entsprechend. Der Organist begleitet die Responsorien des Chores (nicht aber den Gesang des Priesters) mit der Orgel.

Aehnliche, nur noch reichere, schwungvollere Gesangsformeln

---

[1]) Im Pastor bonus, einer Beilage der Schweizer Blätter für Kunst und Wissenschaft. 10. Aug. 1861.

verleihen dem unübertrefflichen Triumphgesang *Exsultet jam Angelica* am Charsamstag einen festlichen Charakter. „Es ist eine freudeathmende, würdevolle Composition, wie sie vielleicht nirgends mehr gefunden werden kann. [1])"

10) Das dreimal wiederkehrende *Sanctus* hat immer eine eigene, kurze Melodie, die beim dritten Sanctus zugleich mit dem Texte sich erweitert, und bei den Worten: *Pleni sunt coeli* zur höchsten Kraft steigert. Das *Hosanna* schliesst feierlich und machtvoll den ersten Theil dieses *Hymnus triumphalis,* worauf die himmlisch fromme Melodie des *Benedictus* erklingt. Das nun folgende Hosanna ruft mittelst einer erweiterten und gesteigerten Melodie nochmal allen Welten die Heiligkeit und Majestät des menschgewordenen Gottes zu.

Cantoren und Chor, Chor und Chor lösen sich bei den kurzen Melodiesätzen gegenseitig ab, erfassen jedoch das Hosanna in frohem Vereine mit gesteigertem mächtigem, aber stets würdigem Vortrag. Der Organist begleitet die Choralmelodie mit sorgfältiger Anwendung der gebotenen Mittel, umwebt das Benedictus besonders mit dem leisesten Hauche der Harmonie, lässt aber jedesmal beim Eintritte des Hosanna sein Instrument kraftvoll mit dem Gesammtchor ertönen.

11) Nach dem der Præfation ähnlichen Choralgesange des *Pater noster* beginnt das *Agnus Dei,* das die Gesammtchöre, oder abwechselnde Stimmen allein, gemischt oder vereint, dreimal vortragen. Der Schluss *dona nobis pacem* darf und soll mit dem Gesammtorgelwerk unterstützt werden.

Die *Communio* wird nach der beim *Introitus* angegebenen Ordnung von den Cantoren intonirt, vom Gesammtchor zu Ende gesungen.

12) Die Melodieen der Entlassungsformeln *Ite Missa est* und *Benedicamus Dno* erfordern einen guten, sicheren, ungezwungenen Vortrag. Der Priester (Diakon) intonirt die treffende Melodie ohne Orgelbegleitung, der Gesammtchor antwortet mit

---

[1]) Wiseman Nic. „Vorträge über die Liturgie der stillen Woche."

Orgelklang jedesmal *Deo gratias* nach vorgeschriebener Weise. Beim *Requiescant in pace* der Todtenmesse antworten (wie bei allen Responsorien *in Missa pro Defunctis*) der Chor oder die Cantoren ohne Orgelbegleitung.

b) Vortrag des rhythmisch-oratorischen Gesanges.

§. 48. Psalmen. Gesangartige Lesungen.

I. In der erhabenen Poësie der Psalmen liegt eine Fülle des Inhaltes in gedrängter Kürze und doch so edlem lebendigem Ausdruck verborgen. Man wird nicht leicht passendere melodische Phrasen für alle Psalmentöne erfinden können, als die, welche in den 8 Psalmtönen mit ihren Finalen von der Kirche geboten sind. Freilich wird es sich, um mit Mendelsohn[1]) zu reden, *ermüdend und monoton* anhören, wenn die Psalmen *roh und handwerksmässig heruntergesungen werden,* oder *wenn man sie mit dem Ausdruck singt, als wenn sich viele Männer ernsthaft und böslich zankten, so dass jeder halsstarrig dem andern immer wieder dasselbe zuruft.* Diese Art des Vortrags liegt aber nicht im Geiste und Willen der Kirche, und entspringt eben aus Unaufmerksamkeit, Unkenntniss der Sprache, Vernachlässigung guter Aussprache, planloser Oberflächlichkeit und bedauernswerther Unandacht und Gleichgiltigkeit. „Die Stimme des Psalmisten soll nicht rauh und misstönend erklingen, sondern hell, lieblich und fein; Ton und Melodie soll dem göttl. Dienst entsprechen und in der Modulation sich christl. Einfalt zeigen, nicht die Kunst des Theaters . . .[2])" Würde jeder Psallirende mit dem Psalmisten sprechen: *In conspectu Angelorum psallam tibi,*[3]) sowie das *Psallite sapienter*[4]) recht beherzigen, so könnte man die vielen Lobsprüche, die von den heil. Vätern und der Kirche dem Psalmengesange[5]) gespendet werden, auch

---

[1]) Reisebriefe. 1. Band, S. 181.
[2]) Isidor von Sevilla, de eccl. off.
[3]) „Vor der Engel Angesicht will ich dir Psalmen singen." Ps. 137, 1.
[4]) „Lobsinget nach Gebühr." Ps. 45. 8.
[5]) Im *Pontific. Rom.* findet sich für das Amt des Psalmisten d. h. des

auf unser Psalmensingen mit Fug und Recht anwenden, und der Rath des Apostels Jakobus würde sich allseitiger Befolgung erfreuen: *Tristatur aliquis vestrum? oret: Aequo animo est? psallat.* [1])

Baini gibt im Vorworte zu seinem Tentamen einige treffende Winke für einen andächtigen, erbauenden Vortrag des Psalmengesanges: „Die Vollständigkeit, (Vervollkommnung) dieses rhythmisch-oratorischen Gesanges hängt von allen Mitwirkenden ab, besonders aber von den Bässen, welche die Wörter zwar leicht absprechen müssen, aber mit gehöriger Rücksicht auf die Betonung, die Quantität der Silben und auf den Sinn der Worte. Die Uebrigen müssen sich genau nach ihnen (dem Hebdomadar und den dirigirenden Cantoren) richten, dann wird dieser Gesang seiner Natur nach die Zuhörer erbauen und zur Frömmigkeit hinreissen."

Das *Initium* muss jedesmal feierlich und langsam vorgetragen werden, die *Meditatio* singe man deutlich durch richtige Vertheilung der Textsilben auf die Melodietöne, die *Finalis* soll einen mit kräftigerem Tone belegten Accent erhalten, der Text aber nicht masslos verzerrt oder hinausgedehnt werden. Gut, anständig, sicher und sonor zu psalliren ist eine Kunst, und braucht daher Fleiss und einträchtiges Zusammenwirken. Auch das Psalliren bedarf der Vorübung, damit etwa aufstossende Schwierigkeiten den Vortrag im Hause Gottes nicht stören. Die Recitation sei würdevoll und leicht, weder eilend noch zögernd, und halte sich genau an die Gesetze der Sprache, den Wortaccent etc. „Zwischen dem Accent der prosaischen

---

Sängers eine eigene Einführungsformel: „Psalmista, id est Cantor, potest sola jussione Presbyteri officium suscipere cantandi, dicente sibi Presbytero: „Vide, ut, quod ore cantas, corde credas: et quod corde credis, operibus comprobes." „Siehe zu, dass du mit dem Herzen glaubest, was du mit dem Munde singst: und durch die That beweisest, was du mit dem Herzen glaubst." Et si Episcopus Clericum ordinans haec faciat, bene facit." Auch eine Degradationsformel findet sich dort.

[1]) „Ist Jemand unter euch traurig, so bete er; ist Jemand guten Muthes, so lobsinge er." Jac. 5, 13.

Rede und dem Psalmengesange ist bekanntlich keine geringe Aehnlichkeit.“ [1])

In festis solemnibus et duplicibus intoniren 2 Cantoren den ganzen ersten Vers, *in festis semid.* und allen niederen Festen nur ein Cantor. Die folgenden Psalmverse werden von den Gegenchören ohne Initium im steten Ineinandergreifen so vorgetragen, dass die beiden sich ablösenden Chöre innig verbunden gleichsam im ewigen Kreislaufe sich fortbewegen. Dennoch darf der folgende Vers nicht schon während der letzten Worte des vorhergehenden Verses begonnen werden. Keiner dränge und treibe die Recitation in unmässiger Eile vorwärts. Ist der Halbvers vor oder nach dem * zu lange, so hat der Dirigent Pausen anzugeben, und Alle müssen an dieser Stelle gleichmässig absetzen.

Ausser dem ersten Verse werden in der Regel alle Psalmverse mit der Orgel begleitet.

Das bisher Bemerkte gilt auch für den Vortrag der *Cantica.* [2]) Hier werden aber alle Verse langsamer *(tractius)* als bei den Psalmen gesungen.

II. Die im römischen Ritus übliche Art, Orationen, Lectionen, Evangelien etc. gesangartig vorzutragen, muss zu den sinnvollsten, des reichsten Ausdruckes und der mannigfaltigsten Abwechslung fähigen Einrichtungen des gregorian. Chorals gezählt werden. Die alten Musiklehrer nannten diese Gesangsart *choraliter legere,* choralmässige Lesung, und gaben in ihren Lehrbüchern sogar Anweisungen, dieselbe gut und angemessen auszuführen. Da es sich weniger um das richtige Treffen (bei so wenig Tönen unterliegt dasselbe keiner oder geringer Schwierigkeit), als vielmehr um die verschiedenen Arten von Accenten, wahren Ausdruck und schönen Vortrag handelt, so ist auf reine Aussprache und erschöpfende Auffassung des Inhalts bei der treffenden Lesung besonderes Gewicht zu legen. Ganz anders wird

---

[1]) Adam von Fulda.

[2]) Ueber das bei allen Versen zu singende Initium siehe §. 31. S. 103.

die Stimme am Festtage erklingen, ganz anders bei Trauergottesdiensten, verschieden bei gewöhnlichen Aemtern, erhabener bei freudigen und feierlichen Gelegenheiten. Bei der weltlichen Musik unterliegt das sogenannte Recitativ vielen Schwierigkeiten, und es gilt hier das Axiom: „Das Recitativ ist der wahre Prüfstein des Sängers;“ ähnliche, mit Rücksicht auf den heiligen Ort noch ernstere Mühe kostet die dem Recitativ verwandte Chorallesung. Schleppender oder verschnörkelter Gesang, polterndes Stossen und Hinwerfen der Worte, Vermengung des Sprachtones mit dem Gesangston, weinerlicher, übertriebener, affektirter Ausdruck der Stimme, Betonen, Markiren, Verschlucken der letzten Silbe, Vorschläge oder Schleifer bei den kurzen Melismen, u. A. sind grosse Fehler des recitativischen Gesanges und des *choraliter legere*. Das Aergste aber ist, wenn der Sänger nicht versteht, was er liest, undeutlich und schlecht spricht, ja vielleicht einen Ruhm dareinsetzt, möglichst schnell zu Ende zu kommen, und wenn er in Folge davon die musikalischen, klangvollen Laute der lateinischen Sprache zu einem wüsten, unverständlichen Gemurmel und Gebräu herunterwürdigt. Der rhythmisch oratorische accentus ist demnach mit aller Sorgfalt zu üben und stets mit Anstand auszuführen. Ist auch der Sängerchor durch ein Responsorium betheiligt, so ertöne in Verbindung mit den kräftigen, nicht schreienden Stimmen der Sänger, wenn es gestattet ist, die Orgel in sonoren Registern.

c) Vortrag des rhythmisch-metrischen Gesanges.

§. 49. Hymnen.

Die Hymnen im weiteren Sinne, als Lobgesänge Gottes, wurden schon unter der Aufschrift „lyrischer Gesang“ angeführt; hier mögen ein paar Worte über die Hymnen im engeren Sinne, oder die nach einem bestimmten Silbenmasse abgefassten Lobgesänge Gottes und der Heiligen, Platz finden.

Die Verfasser der Hymnen im engeren Sinne sind grösstentheils Kirchenväter, Bischöfe, Gottesgelehrte, Priester u. A.; aus

diesen ihren begeisterten Dichtungen strahlt uns daher der höchste Schwung und überströmende Andachtsgluth entgegen, mit der wachsenden Feier und höheren Festzeit nehmen auch Gedankenfülle, ausgeprägtere Formen, tiefere Empfindungen zu.

Die melodische und rhythmische Gliederung dieser metrischen Gesänge richtet sich nach dem vom Dichter gewählten Versmass, den Zeilen und Strophen desselben; alle diese Melodieglieder und Absätze aber gestalten sich in ihrer Verbindung zu einem zusammenhängenden grösseren Choralgesangssatz, der für alle übrigen Textstrophen bleibt und wiederholt wird. Am Ende aller Strophen beschliesst das *Amen* den Hymnus mit einem kurzen Melodiegliede. Durch den gemessenen Schritt der Worte erhalten die Tonfortschreitungen der Melodie eine bestimmt gezeichnete Gestalt, und prägen sich dem Gefühle um so mächtiger und gewaltiger ein.

Der Tonumfang ist oft sehr mannigfaltig, die Wahl der Tonart wechselt nach Massgabe der Festfeier meist nicht ohne Bedeutung. Ihre verschiedene Stellung im Tagesofficium, bald am Anfange, bald in der Mitte, gibt nicht undeutliche Fingerzeige für ihren Charakter, der theils auffordernd, theils ermunternd und auffrischend ist.

Der Hymnenvortrag ändert sich manchmal mit jeder Strophe, wenn die vom Versmass ausgehende Betonung es fordert. Immerhin ist es wünschenswerth, ja nothwendig, dass Wort und Melodie sich enge aneinanderschliessen, dass Länge und Kürze, kräftige Accentuirung der schweren Zeiten und Töne nicht ausser Acht gelassen werden. Eine leichte, schwungvolle, der Würde der Festzeit und dem Inhalte entsprechende Bewegung ist durchaus zu empfehlen, weil der Hymnengesang durch diese Lebendigkeit, Frische und wellenförmige Fortschreitung in seinem Unterschiede von den übrigen Arten gregorianischer Gesänge um so bemerkbarer und wohlthuender hervortritt.

Zwei Wechselchöre singen je eine Strophe mit Anstand und Ernst, oder es lösen sich Chor und Cantores gegenseitig ab; beim Amen jedoch vereinigen sich beide Theile.

Die Orgelbegleitung soll, wenn nicht andere Umstände eine Ausnahme bedingen, niemals unterbleiben.

d) Vortrag des einfachen und syllabischen Gesanges.

§. 50. Antiphonen. Responsorien. Litaneien.

I. Der Textinhalt der Antiphonen gibt den von der Kirche gewollten Grundgedanken der darauf folgenden Psalmen an, die gregorian. Melodie derselben drückt Wesen und Charakter der durch den Psalmton nur angedeuteten Octavengattung bestimmt und fasslich aus. Diese stets mit einem oder mehreren Psalmen verbundenen Antiphonen werden *in festis dupl.* (auch höheren Ranges) von zwei, *in Dncis, festis semid., diebus ferial. etc.* von einem Cantor intonirt, vom Gesammtchor aber zu Ende gesungen. Man vergleiche hier auch S. 95, 2, a; und, wo das Officium strenge nach römischem Ritus ausgeführt wird, die §. 33—35. Stimmen die Anfangsworte der Antiphon und des Psalmes bei einem Feste niederen Ranges (geringer als *duplex*) ganz überein, so beachte man die auf Seite 96 unter i angegebene Eigenthümlichkeit.

Die mit einem *Canticum* verbundenen Antiphonen haben das bisher Erwähnte mit den Antiphonen, die sich einem Psalme anschliessen, gemeinsam; nur sollen sie feierlicher intonirt und langsamer vorgetragen werden.

Die vier marianischen Antiphonen unterscheiden sich in etwas von den eben angeführten, da sie in mehreren zusammenhängenden Text- und Melodiesätzen wesentlich verschiedene Tonfortschreitungen und grösseren Tonumfang aufweisen, sowie viel reicheren Ausdrucks und recht ergreifender Vortragsart fähig sind. Wenn der Gesammtchor (die Intonirung abgerechnet) diese herrlichen Dichtungen und zarten Melodieen gut, feierlich, beseelt, einmüthig vorträgt, so werden die höchst einfachen Töne, getragen, ja erhöht durch eine geist- und gemüthvolle Orgelbegleitung, bei Sänger und Hörer nicht verfehlen, eine tief ergreifende Wirkung hervorzubringen.

II. Die Responsorien nach den Lectionen der Nocturnen (siehe auch S. 112) haben mit den Antiphonen viel Aehnlichkeit, nur dass sich ihnen noch ein Vers anschliesst. Die Melodieen sind sehr erregt, und „zeugen von der Mühseligkeit des thätigen Lebens. [1])“

Der Chor singt die Antiphon bis zum Vers, worauf einzelne Cantoren diesen allein vortragen, und der ganze Chor mit der zweiten Hälfte des Responsoriums vom * an antwortet. *Gloria Patri* wird ebenfalls von einzelnen Cantoren gesungen, und der Gesammtchor wiederholt die zweite Hälfte des Responsoriums. Die Gesänge des Chores werden (in der Regel) mit der Orgel begleitet.

III. Von der Kirche approbirt und indulgirt sind nur die Litaneien: *De omnibus Sanctis* (Allerheiligen), *Lit. lauretana, de Ss. Nomine Jesu* (Namen Jesu).

Der Priester am Altare oder ein Cantor auf dem Chore singt den treffenden Text deutlich mit erhobener, klangvoller Stimme, der Gesammtchor (das Volk) antwortet fliessend und bestimmt mit oder ohne Orgelbegleitung. (Siehe auch die Note auf Seite 125.)

„Nos autem generibus musicae jugiter exerceamur, in concordia vocum et morum laudes divinas in hoc exilio decantantes, donec mereamur divinae musicae consortes fieri, et ad consummatissimos cum sanctis Angelis Hymnos elevari.“

Bona, l. c. Cap. XVII. §. V. 5.

„Alles zur grösseren Ehre Gottes.“ S. Ignatius.

---

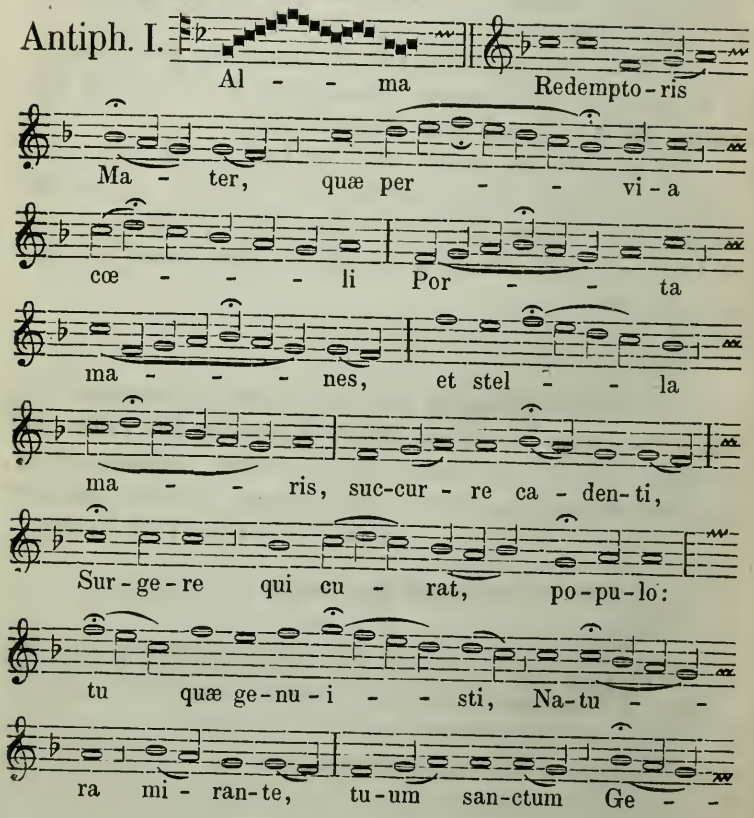
[1]) *Bona, de div. psalm.*, welcher auch die schwierigen Intervalle, die oft entgegengesetzte bald hohe, bald tiefe Stimmlage, die häufigen Unregelmässigkeiten etc. mystisch zu erklären sucht.

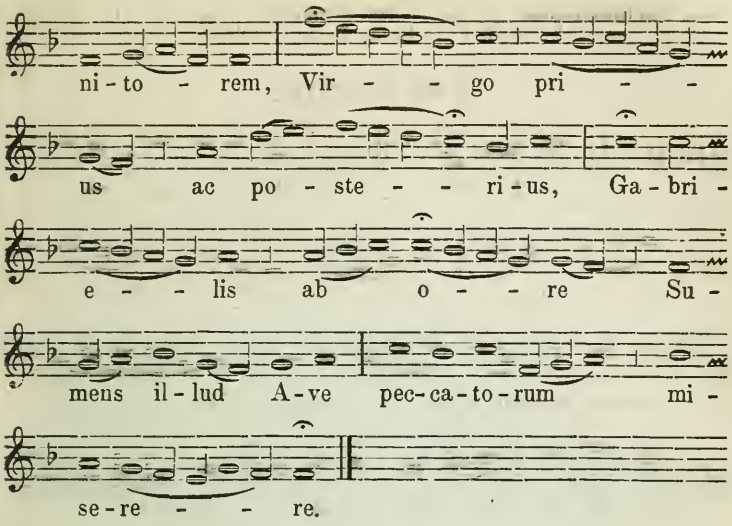
Musikalienhandlung
der Musikschule
zu Friedberg.

ANTIPHONÆ
BEATÆ MARIÆ VIRGINIS.

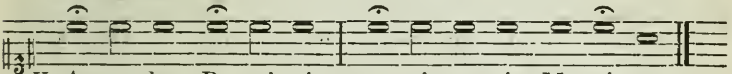
A Vesperis **Sabbathi ante Dominicam primam Adventus**, usque ad **Purificationem** inclusive, Antiphona.

Alma.





In Adventu.



R. Et concepit de Spiritu sancto.

Oremus. Gratiam tuam, quæsumus Domine, mentibus nostris infunde: ut qui, Angelo nuntiante, Christi Filii tui incarnationem cognovimus, per passionem ejus, et crucem ad resurrectionis gloriam perducamur. Per eundem Christum Dominum nostrum. *R.* Amen.

A primis Vesperis **Nativitatis**, et deinceps.

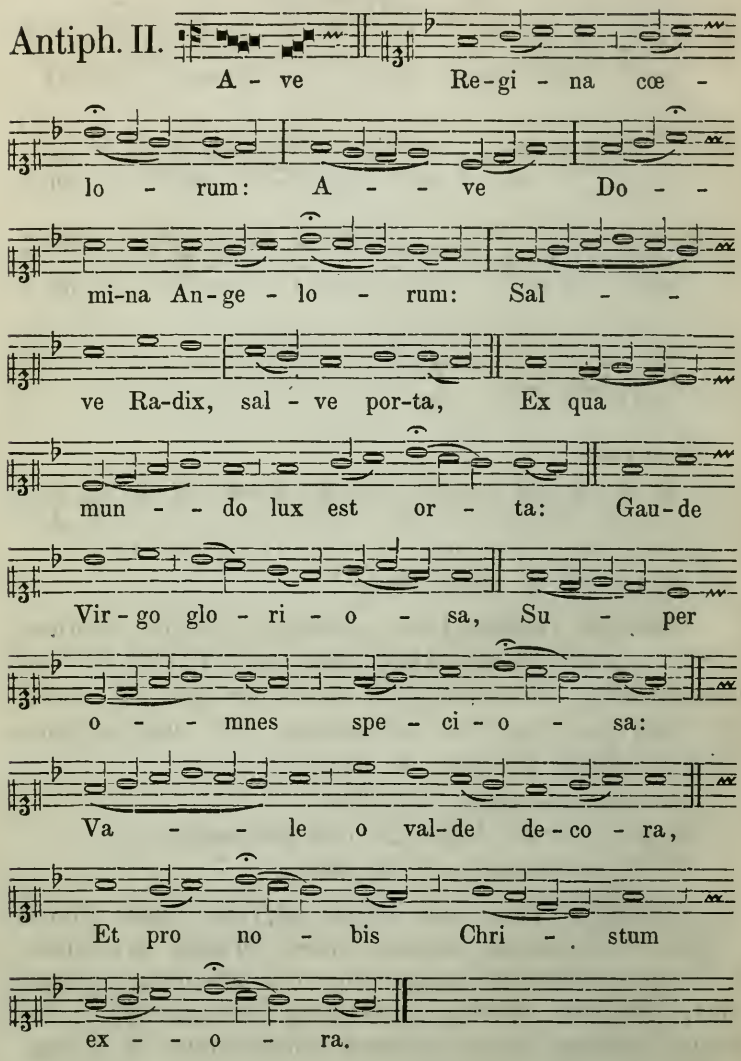
V. Post Partum, Virgo, inviolata permansisti.

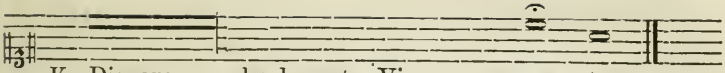
R. Dei genitrix intercede pro nobis.

Oremus. Deus, qui salutis æternæ, beatæ Mariæ Virginitate fœcunda, humano generi præmia præstitisti: tribue quæsumus; ut ipsam pro nobis intercedere sentiamus, per quam meruimus auctorem vitæ suscipere, Dominum nostrum Jesum Christum Filium tuum. *R.* Amen.

Post Purificattonem. Id est, a fine Completorii illius diei, II. Februarii inclus. usque ad Feriam V. in Coena Domini exclusive.

Ave Regina.





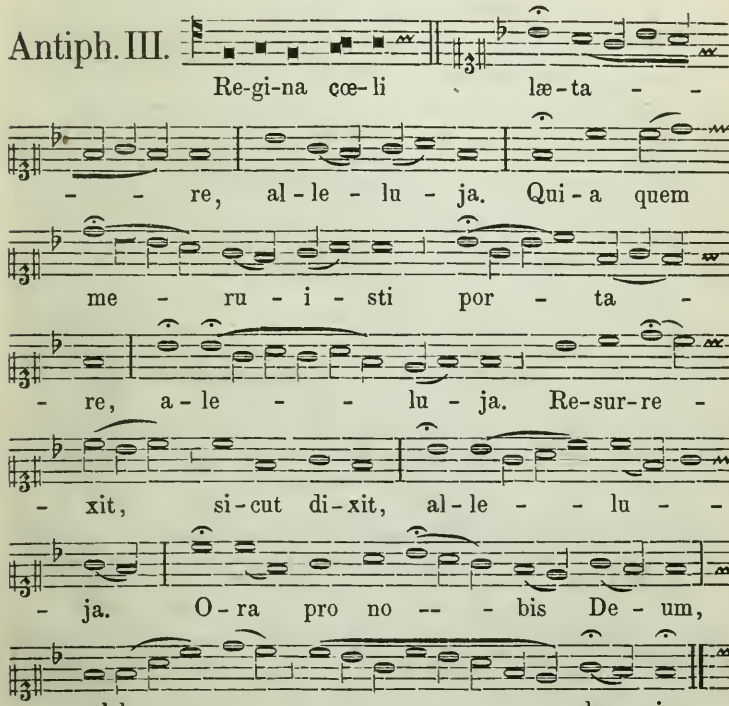
V. Dignare me laudare te Virgo sa - cra - ta.
R. Da mihi virtutem contra hostes tu - os.

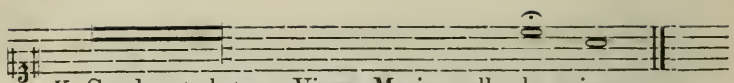
Oremus. Concede misericors Deus fragilitati nostræ præsidium: ut qui sanctæ Dei Genitricis memoriam agimus, intercessionis ejus auxilio a nostris iniquitatibus resurgamus. Per eundem Christum Dominum nostrum.
R. Amen.

A Completorio **Sabbathi sancti** usque ad Nonam **Sabbathi post Pentecosten** inclusive, Antiphona:

Regina cœli.

Antiph. III.



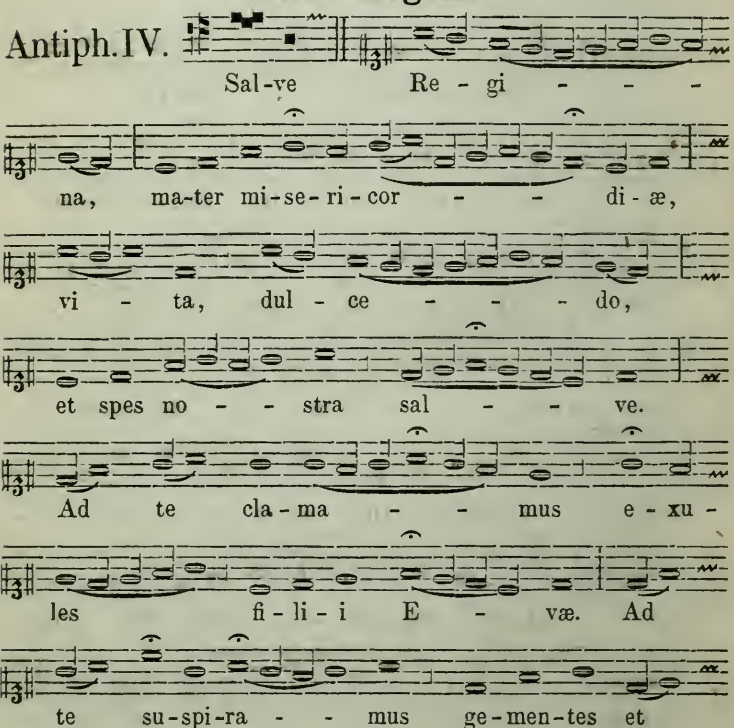


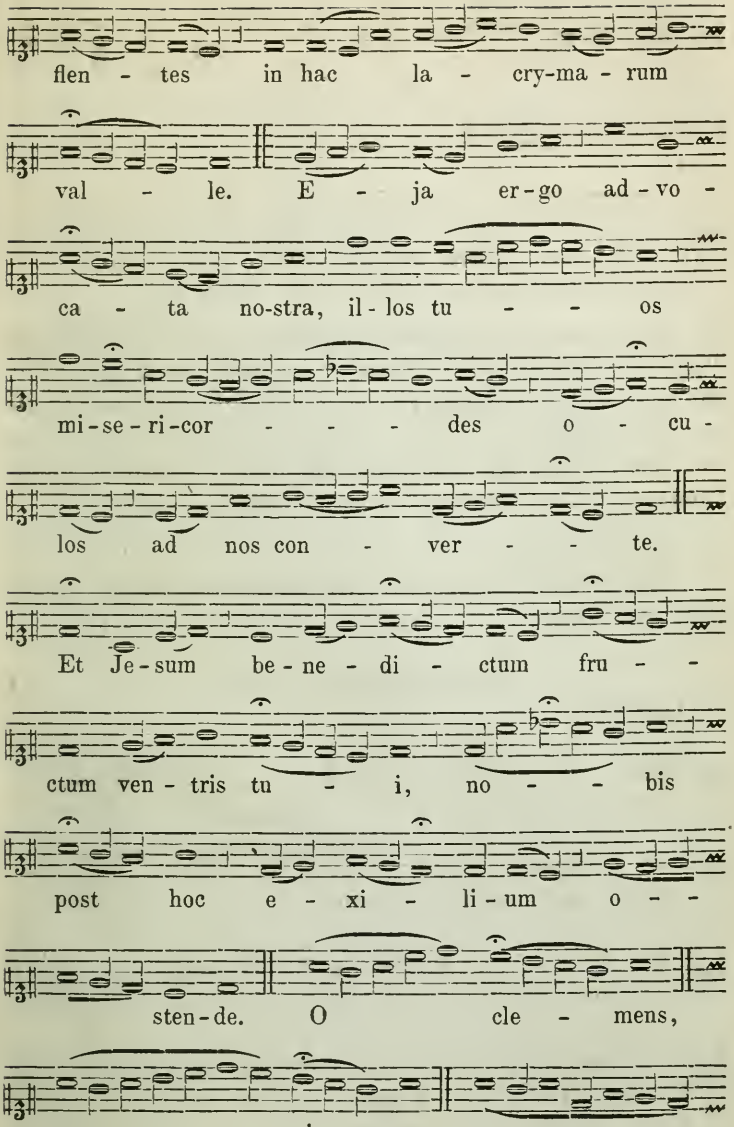
℣. Gaude et lætare Virgo Maria, alle-lu - ja.
℟. Quia surrexit Dominus vere, alle-lu - ja.

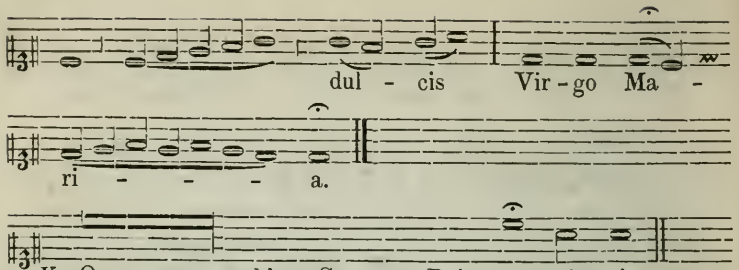
Oremus. Deus, qui per resurrectionem Filii tui Domini nostri Jesu Christi mundum lætificare dignatus es: præsta quæsumus; ut per ejus Genitricem Virginem Mariam, perpetuæ capiamus gaudia vitæ. Per eundem Christum Dominum nostrum. ℟. Amen.

A primis Vesperis **Festi Trinitatis** usque ad Nonam **Sabbat. ante Adventum**, Antiphona:

Salve Regina.




flen - tes in hac la - cry-ma - rum
val - le. E - ja er-go ad-vo -
ca - ta no-stra, il-los tu - - os
mi-se-ri-cor - - - des o - cu -
los ad nos con - ver - - te.
Et Je-sum be-ne - di - ctum fru - -
ctum ven - tris tu - i, no - - bis
post hoc e - xi - li-um o - -
sten-de. O cle - mens,
o pi - a, o



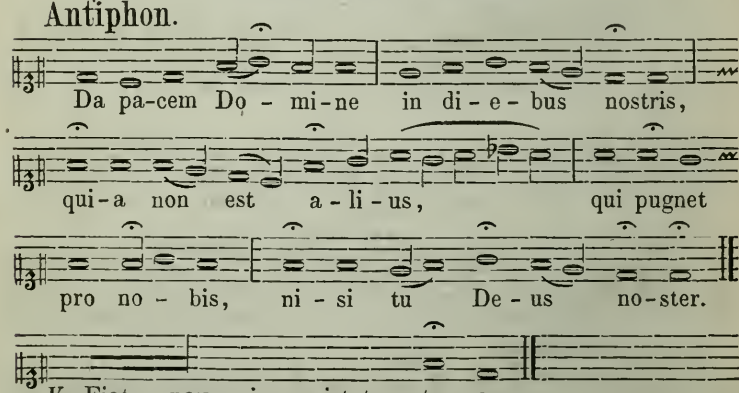
V. Ora pro nobis Sancta Dei ge - ni - trix.
R. Ut digni efficiamur promissionibus Chri - sti.

Oremus. Omnipotens sempiterne Deus, qui gloriosæ Virginis Matris Mariæ corpus et animam, ut dignum Filii tui habitaculum effici mereretur, Spiritu Sancto cooperante præparasti: da, ut, cujus commemoratione lætamur, ejus pia intercessione ab instantibus malis, et a morte perpetua liberemur. Per eundem Christum Dominum nostrum.
R. Amen.

Benedictio. Divinum auxilium maneat semper nobiscum. *R.* Amen.

Commemoratio de pace.

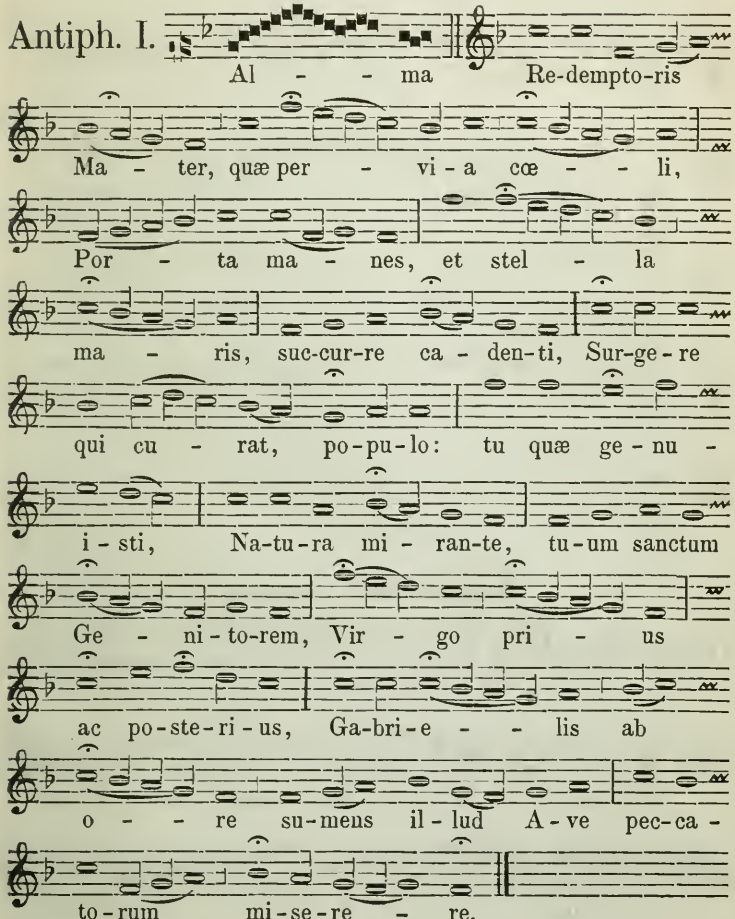
Antiphon.



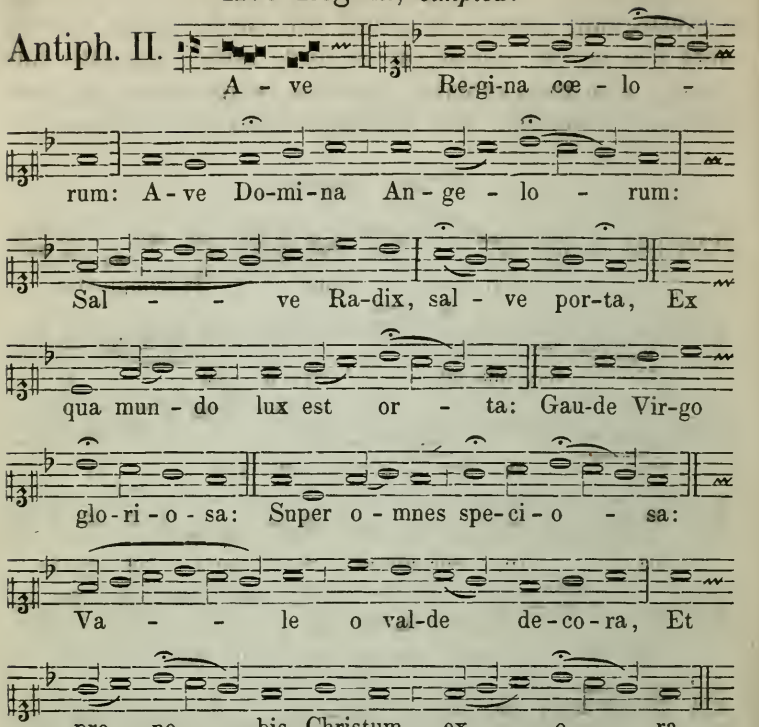
V. Fiat pax in virtute tu - a.
R. Et abundantia in turribus tu - is.

Oremus. Deus, a quo sancta desideria, recta consilia, et justa sunt opera: da servis tuis illam, quam mundus dare non potest, pacem; ut et corde nostra mandatis tuis dedita et hostium sublata formidine, tempora sint tua protectione tranquilla. Per Dominum nostrum. *R.* Amen.

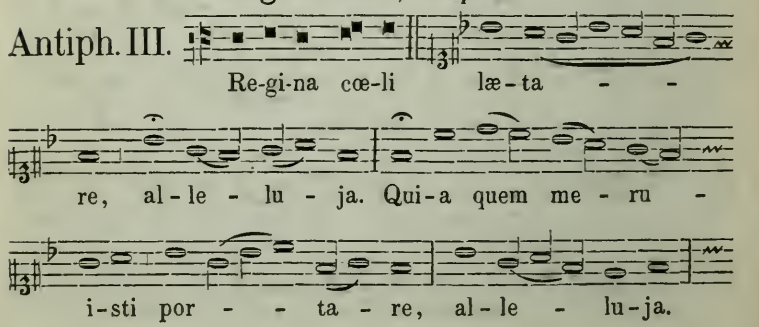
Alma, *simplex.*

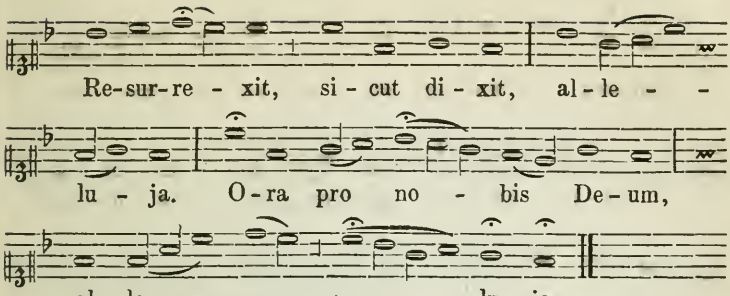


Ave Regina, *simplex.*



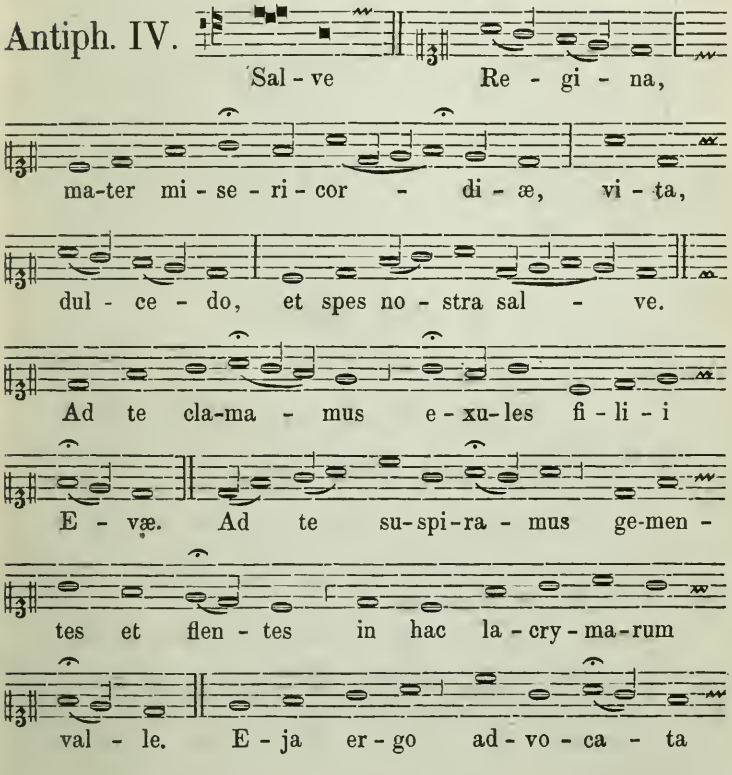
Regina cœli, *simplex.*

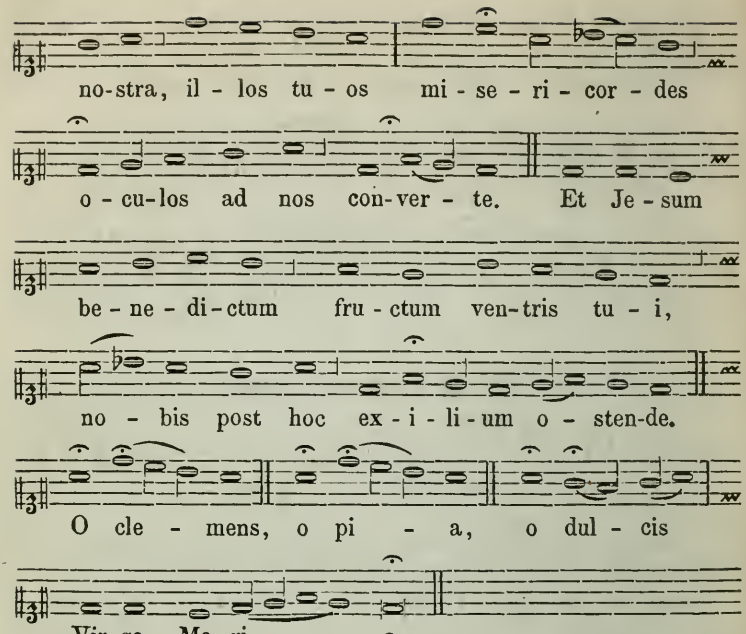




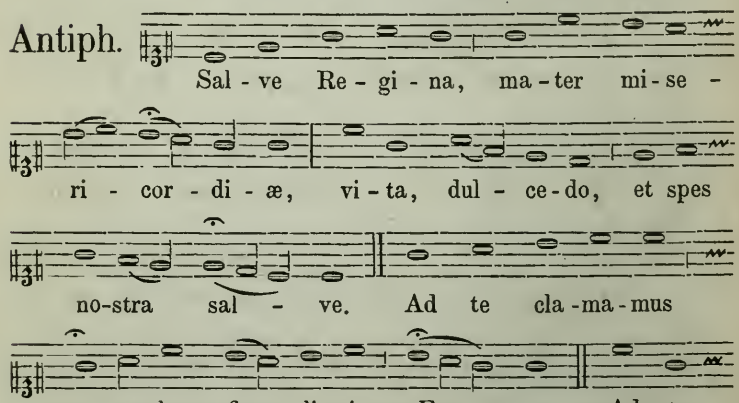
I. Salve Regina, *simplex.*

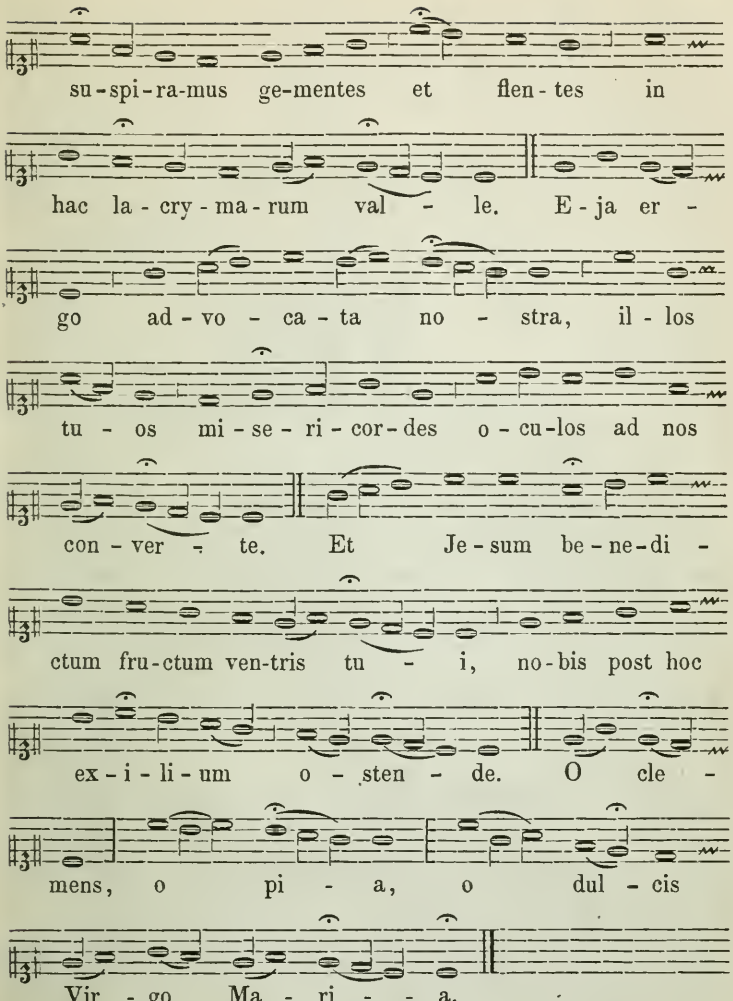
Antiph. IV.





II. Salve Regina.





Musikbücherei
der Aufbauschule
zu Friedberg.

Musikbibliothek der Singakademie zu Friedberg.

Index alphabeticus

cantionum liturgicarum Sacerdotibus et Clericis convenientium.

	Pag.
Absolutio in offic. Matut.	110
Alleluja in Miss. Sabb. s.	140
Alma (Intonation)	122
Asperges me	123
Ave Regina	122
Bemerkungen allgem. für Cler.	163
Benedicamus in Missa	93 u. 94
Benedicamus in Offic. div.	115 sequ.
Benedicite in exequ. Parvul.	146
Benedictio candel., ciner., Palm. cerei Pasch., fontis Bapt.	128 sequ.
Benedictio Hebdomadarii in Matut.	110
Benedictio Pontificalis	142
Canticorum toni	104
Capitulum in Officio	114
Confiteor	90
Credo	69
Deus in adjutorium	106 u. 107
Domine labia mea	106
Dominus vobiscum	59
Ecce lignum crucis	139
Ego sum (Ant. ad Benedictus)	144
Epistola	66
Evangelium	68
Exultabunt (Ant. in Exequ.)	142
Exultet jam Angelica turba	131
Flectamus genua	62
Gloria, Intonationes	57 u. 58
Hic accipiet (Ant. in Exequ.)	146
Humiliate cap. vestra	62
In Paradisum (in Exequ.)	144
Intervallübungen	26 sequ.
Ite Missa est, Toni	92 sequ.
Jube domne	110
Juvenes et virgines (Ant. in exequ.)	146
Lectionis Tonus	111
Lectionis Ton. extraordin.	112, Anm.
Libera me Domine	143
Litania de omn. S.	125 sequ.
Lumen Christi	131
Martyrologium	119
Orationum Ton. ferialis	61, 2
Orat. Ton. festivus	59
„ „ Miss. ferial.	60, 1
„ „ in Parasceve	62 sequ. u. 139 sequ.
Oremus	69
Pange lingua	141
Passionis Tonus	68 u. 69
Pater noster, Tonus ferialis	89
Pater noster, Tonus festivus	88
Pax Domini	90
Præfationum cantus ferialis	79
Præfatio fer. de Apost.	85
„ „ communis	87
„ „ de Cruce	81
„ „ de b. V. Maria	84
„ „ in Missis Def.	87
„ „ de Nativit. Domini.	85
„ „ in Quadrag.	79
„ „ de Spir. sanct.	83
„ „ Temp. Pasch.	81
„ „ de Ss. Trinit.	82
Præfationum cantus festivus	70
Præf. Ton. sol. de Apost.	78
„ „ „ in Ascens.	75
„ „ „ communis	79
„ „ „ de Cruce	73
„ „ „ in Epiphan.	72
„ „ „ de b. V. Mar.	77
„ „ „ de Nativit.	70
„ „ „ in die Paschæ	74
„ „ „ in die Pentec.	75
„ „ „ in Quadrag.	72
„ „ „ de Ss. Trinit.	76
Procedamus in pace	129
Prophetiæ Tonus	138

	Pag.
Psalmorum Toni fer.	102 sequ.
„ „ fest.	98 sequ.
Regina cœli	122
Requiescant in pace	94
Responsor. breve (in hor. canon.)	117
Salve Regina	122
Si iniquitates (Ant. in Exequ.)	142
Sit nomen Domini (Ant. in Exequ.)	146
Subvenite Sancti Dei	143
Te Deum laudamus	113
Tonus peregrinus	105
Veni Creator Spiritus	142
Veni sancte Spirit. (Ant.)	142
Versiculorum Toni in Offic. div.	109
„ „ in Commemorat,	114
„ „ in hebdomad. s. et Offic. Defunct.	109
Vespere autem Sabbati	140
Vidi aquam	123
Vortrag des Altarges. 165 sequ.	176
„ der gesangartig. Lesungen	177
„ der Præfationen	173

Inhaltsverzeichniss.

§§.		Pag.
	Vorwort zur 3. Aufl.	I
1	Begriff.	1
2	Werth.	2
3	Eintheilung	5
	A. Vorkenntnisse.	
4	Ton. Intervall.	7
5	Notensystem.	9
6	Schlüssel	12
7	Rhythmus.	14
8	Ruhepunkte (Pausen).	17
9	Stimme.	19
10	Sprache.	21
11	Guido v. Arezzo. Hexachord. Mutation.	23
12	Treffen.	25
	B. Kenntniss.	
	a) Theoretischer Theil.	
13	Entwicklung der Kirchentonarten	29
14	Namen und Wesen der Kirchentonarten.	31
15	Eintheilung der Kirchentonarten nach ihrem Tonumfang (ambitus).	33
16	Merkmale der Kirchentonarten	35
17	Wesen und Eigenschaften des I. und II., III. und IV. Tones.	38
18	Wesen und Eigenschaften des V. und VI., VII. und VIII. Tones.	41
19	Wesen und Eigenschaften des IX. u. X., (XI. u. XII.) (XIII.) XI. und (XIV.) XII. Tones.	43
20	Transposition.	45
21	Anwendung der Diësis.	48
	b) Praktischer Theil.	
22	Quellen	51
	Das heil. Messopfer.	
23	Introitus. Kyrie. Gloria.	54
24	Toni Orationum.	58
25	Epistel. Graduale. Evangelium. Credo.	66
26	Offertorium. Præfatio.	69
	Cantus Præfationum solemnis.	
	1. De Nativitate.	70
	2. De Epiphania.	72
	3. In Quadragesima.	72
	4. De Cruce.	73
	5. In die Paschæ.	74
	6. De Ascensione.	75
	7. De Pentecoste.	75
	8. De Ss. Trinitate.	76
	9. In Festis B. Mariæ.	77
	10. De Apostolis.	78
	11. Præfatio communis.	79

Cantus Præfationum ferialis.

§§.		Pag.
	1. In Quadragesima.	79
	2. De S. Cruce.	81
	3. Tempore Paschali.	81
	4. De Ss. Trinitate.	82
	5. De Spiritu Sancto.	83
	6. De Beata Maria.	84
	7. De Apostolis.	85
	8. De Nativitate Domini.	85
	9. Præfatio communis.	87
27	Pater noster. Communio.	88
28	Ite Missa est. Benedicamus Domino.	91

Die kirchlichen Tagzeiten.

29	Die kirchliche Psalmodie.	94
30	Toni Psalmorum Festivi.	98
31	Toni Psalmorum Feriales. Cantica.	102
32	Tonus peregrinus.	105
33	Matutin. Laudes.	106
34	Prim. Terz. Sext. Non.	117
35	Vesper. Completorium.	119

Die ausserordentl. Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

36	Aspersio aquæ benedictæ. Litaniæ de omnibus Sanctis.	123
37	Benedictio candelarum. cinerum. palmarum. cerei Paschalis. fontis Baptismalis.	128
38	In Parasceve et Sabbato sancto ad Missam.[1])	139
39	Verschiedene Intonationen.	141

Appendix.

§§.		Pag.
40	Allgemeines über Orgel und für Organisten.	147
41	Harmonie der Kirchentonarten.	151
42	Die Orgel beim gregorianischen Choral.	156

C. Erkenntniss.

I. Allgemeine Andeutungen.

43	Für Cleriker.	163
44	Für Dirigenten.	167
45	Für Organisten.	172
46	Für Sänger des gregorianischen Chorals.	175

II. Kurze Winke über Vortrag.

	a) des lyrischen Gesanges und der freien Prosa.	
47	Messgesänge. Te Deum. Exsultet.	178
	b) des rhythmisch-oratorischen Gesanges.	
48	Psalmen. Gesangartige Lesungen.	185
	c) des rhythmisch-metrischen Gesanges.	
49	Hymnen.	188
	d) des einfachen und syllabischen Gesanges.	
50	Antiphonen. Responsorien. Litaneien.	190
	Antiphonæ B. Mariæ V.	192
	Index alphabeticus.	204
	Inhaltsverzeichniss.	205

[1]) Die Anmerk. auf S. 45 ist dahin zu berichtigen, dass in §. 38 bei Ecce lignum Crucis nicht die Gesangsweise des Grad. Rom. von 1614, sondern die bisher übliche (IV. Toni) von der Kommission des neuen Grad. Rom. beibehalten wurde. Beide Lesarten gründen sich auf alte Handschriften, in welchen der Antiph. nach früherer Liturgie ein Psalm (bei den einen im IV., bei den andern im VI. Ton) beigefügt ist. Die Erwägung, dass alle Missalausgaben seit dem Concil von Trient an der Leseart im IV. Ton festgehalten haben, bewog die Kommission von der Leseart der Editio Medicæa abzugehen, und die der römischen Missale zu adoptiren.

MT
860
H25
1870

Haberl, Franz Xaver
Magister choralis

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 03 02 01 011 1